Teresa

revista de literatura brasileira 6 | 7

[ilustrações de Cris Bierrenbach]

AGRADECIMENTOS Academia Brasileira de Letras, Adriana Morelli, Amélia Moro, André Faoro, Antonio Beltran Katz, CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Cecília Scharlach, Cristina Antunes, Gênese Andrade, Giselle Larizzatti Agazzi, Hubert Alquéres, John Gledson, John Milton, José Mindlin, José Mucinho, Paulino Cardoso (ABL), Raquel Illescas Bueno, Ravel Giordano Paz, Samuel Titan Jr., Sandra Guardini T. Vasconcelos, Secretaria do DLCV da FFLCH-USP, Vladimir Sachetta (Companhia da Memória).

VERSÃO DOS RESUMOS PARA O INGLÊS: John Milton e Adriana Morelli

TERESA é uma publicação do programa de pós-graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Teresa: revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. – N. 1 (2000). – São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

Anual.
Descrição baseada em: n. 6/7 (2004/2005)
ISSN 1517-9737

1. Literatura brasileira I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira

CDD 869.935

editora 34 | imprensaoficial

10 *Apresentação*

1 • DOSSIÊ "O CONTO DE MACHADO DE ASSIS"

17 Querer, poder, precisar: "O caso da vara" *Alcides Villaça*

31 Tristezas de uma geração que termina *Cilaine Alves Cunha*

56 "O imortal" e a verossimilhança *João Adolfo Hansen*

79 Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana *Luiz Roncari*

103 Leitura, escrita e crítica em "Aurora sem dia" *Jayme Loureiro*

124 De pontos, linhas e fugas: três "contos de formação" machadianos *Ravel Giordano Paz*

142 Pobres-diabos num beco *Hélio de Seixas Guimarães*

164 "Rosebud" e o Santo Graal: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis *João Cezar de Castro Rocha*

185 Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis *Paul Dixon*

207 A emenda de Séneca — Machado de Assis e a forma do conto *Abel Barros Baptista*

232 Um jogo de espelhos ou Jacobina desce aos infernos *André Luis Rodrigues*

251 Que reino é esse? *Eugênio Vinci de Moraes*

268 "O alienista", um conto dostoievskiano? *Boris Schnaiderman*

2 • ENSAIOS

279 Brás Cubas em três versões *Alfredo Bosi*

318 A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis *Sergio Paulo Rouanet*

339 "Ao vencido, ódio ou compaixão". Entre a desfaçatez e a diplomacia: a fidelidade à arte de Machado de Assis *Ieda Lebensztayn*

364 Machado de Assis, leitor de Musset *João Roberto Faria*

385 Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura: rumos dos estudos sobre as crônicas de Machado de Assis *Lúcia Granja*

3 • DOCUMENTO

409 De Machadinho a Brás Cubas *Augusto Meyer*

418 Machado de Assis, paisagista *Roger Bastide*

429 Jano, janeiro *Silviano Santiago,* com nota introdutória de John Gledson

453 O território da política em Machado de Assis *Raymundo Faoro*

457 4 • ENTREVISTA COM O PROFESSOR JEAN-MICHEL MASSA

5 • ENCONTROS E DESENCONTROS

470 No "Brasil de fuego" *Pablo Rocca*

476 Um acontecimento singular *Flávio Aguiar*

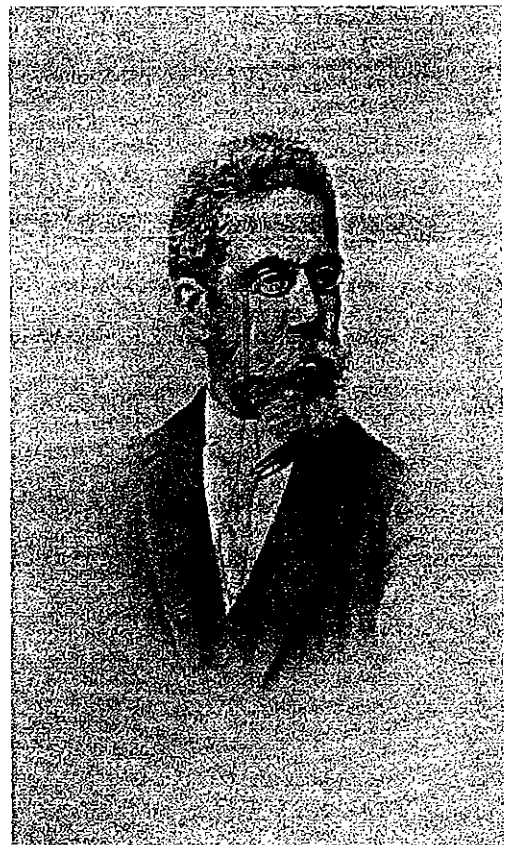
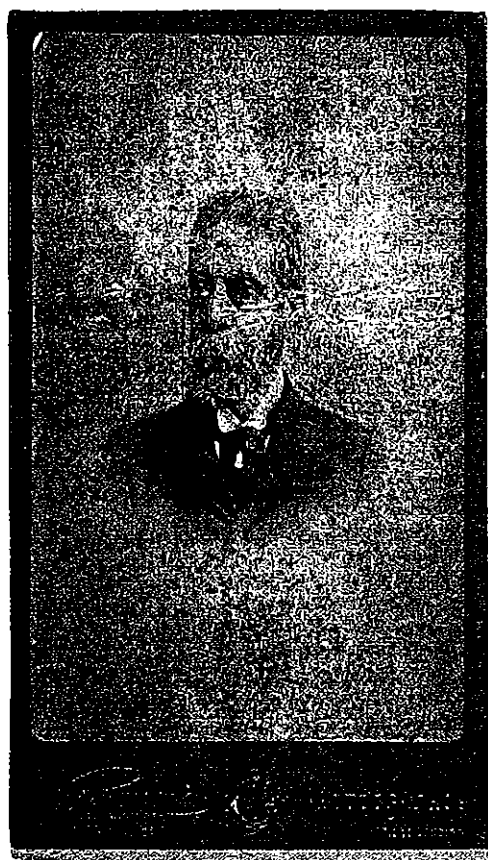
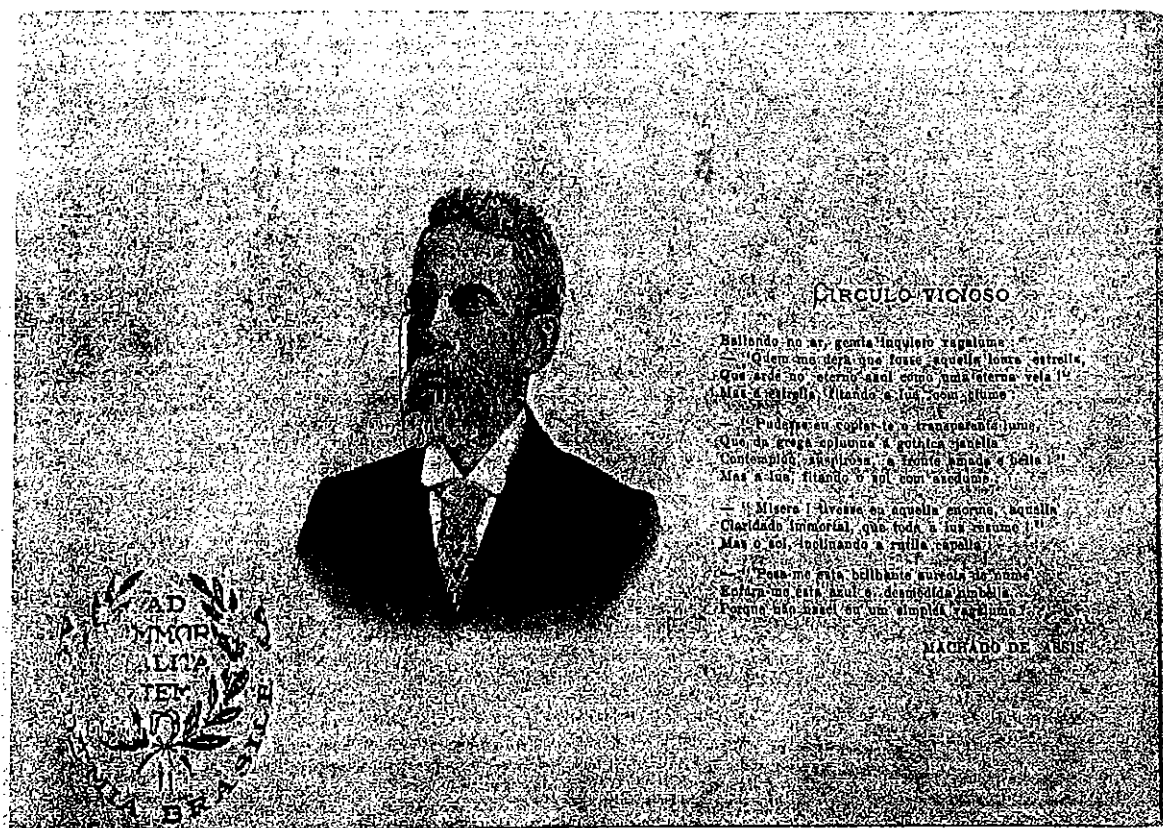
6 • RESENHAS

489 *Linha reta e linha curva — Edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis*, de Ana Cláudia Suriani da Silva, *por Roberto de Oliveira Brandão*

491 *Machado de Assis, historiador*, de Sidney Chalhoub, *por Silvia Maria Azevedo*

494 *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das* Memórias póstumas de Brás Cubas, de Valentim Facioli, *por Jean Pierre Chauvin*

497 *A formação do nome* e *Autobibliografias*, de Abel Barros Baptista, *por Maria Helena Werneck*

503 "Um mestre entre ruínas", *por Michael Wood*

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

P. 1 O escritor em 1890, fotografado por Marc Ferrez [Instituto Moreira Salles].

P. 3 Cartão de visita de Machado de Assis, em que consta "18, Cosme Velho", endereço da casa onde Machado viveu de 1883 até sua morte, em 1908 [Academia Brasileira de Letras].

P. 6 Foto tirada por Insley Pacheco, que foi amigo de Machado de Assis, em 1874, quando o escritor tinha 35 anos [Insley Pacheco/ ABL].

O escritor entre 35 e 40 anos [ABL].

Machado de Assis aos 40 anos, quando publicou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em foto de Insley Pacheco [Insley Pacheco/ABL].

Retrato aos 57 anos, por fotógrafo não identificado [ABL].

P. 7 Cartão-postal com o soneto "Círculo vicioso", que apareceu pela primeira vez em 1879, na *Revista Brasileira*, e foi recolhido em volume em 1901, nas *Poesias completas* [ABL].

Fotografia de Machado de Assis tirada por volta de 1901 e estampada em *Poesias completas*, livro publicado no Rio de Janeiro, pela Garnier [ABL].

Foto de L. Musso [L. Musso/ Acervo Iconographia/ Companhia da Memória].

P. 9 Machado em agosto de 1906, aos 67 anos, num evento social por ocasião da III Conferência Pan-Americana. Da esquerda para a direita, entre outros: Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro, José Américo dos Santos, Olavo Bilac, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Gastão Cunha e João Pandiá Calógeras. [Companhia da Memória e Fundação Joaquim Nabuco].

Foto de participantes da "Panelinha", num almoço da revista *Renascença*, realizado no Hotel Rio Branco em 1901. De pé, da esquerda para a direita: Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernadelli, Rodrigo Octavio e Heitor Peixoto. Sentados: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos [Companhia da Memória].

MACHADO DE ASSIS, AINDA ENIGMÁTICO E BIFRONTE

Às vésperas do centenário da morte de Machado de Assis, sua obra permanece no centro do debate literário no Brasil. Este número de *Teresa*, inteiramente dedicado ao escritor, busca refletir as diferentes leituras e abordagens suscitadas por sua obra. A idéia é oferecer um panorama do estado atual da crítica, procurando indicar as principais linhas de interpretação, bem como registrar tendências dos estudos recentes.

Lida a princípio como um grande capítulo de negativas, a obra machadiana foi percebida pelos contemporâneos – entre eles, Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo – como um conjunto marcado por ausências. Ali faltariam paisagem, cor local, intriga romanesca, sentimento nacional, engajamento político. Ainda na primeira metade do século passado, Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Astrojildo Pereira e Roger Bastide foram destrinçando todos esses motivos presentes nas linhas e nas entrelinhas da prosa machadiana. As gerações seguintes passaram a destacar o enraizamento histórico-social da obra, acentuando também sua estatura internacional, tanto no que diz respeito ao valor literário quanto à amplitude das questões ali tratadas.

Os estudos de Antonio Candido, Raymundo Faoro, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, John Gledson, José Guilherme Merquior e Alfredo Bosi, com ênfase e perspectivas diversas, levaram adiante a idéia de que é pela presença, e não pela ausência, ou pela ausência que se faz presente, que a obra de Machado pode ser melhor compreendida. Assim, a interpretação da ficção de Machado de Assis chegou ao final do século XX renovada, como a expressão mais complexa, crítica e original da realidade brasileira oitocentista, com repercussões para além do Brasil e dos oitocentos. De artista indiferente às questões do seu entorno, Machado passou a ser lido como escritor radicalmente implicado nas questões do seu tempo e lugar.

Partindo da avaliação de que nos últimos anos os estudos tiveram contribuições significativas principalmente no âmbito do romance e da crônica, e de que o conto acabou relegado a segundo plano, este número de *Teresa* começa com o dossiê "O conto de Machado de Assis". O conjunto de textos que abre a revista inclui leituras minuciosas de contos isolados, visadas temáticas sobre um conjunto de narrativas, proposições generalizadoras sobre a contística e propostas de uma leitura da obra que atravesse as fronteiras estanques dos "gêneros".

A seção seguinte, "Ensaios", trata de outras manifestações da prosa do escritor, que incluem o romance, o teatro e a crônica. Fornece elementos para a compreensão de textos machadianos desses gêneros e também das leituras críticas que a obra suscitou, criando uma perspectiva para os artigos do dossiê centrado no conto.

"Documentos" reúne textos seminais sobre a obra machadiana, alguns há muito fora de circulação, outros de difícil acesso. Em entrevista, Jean-Michel Massa, autor de *A juventude de Machado de Assis*, um dos estudos fundamentais para a compreensão do escritor em seus anos de formação, fala dos seus dois novos livros sobre as traduções de Machado.

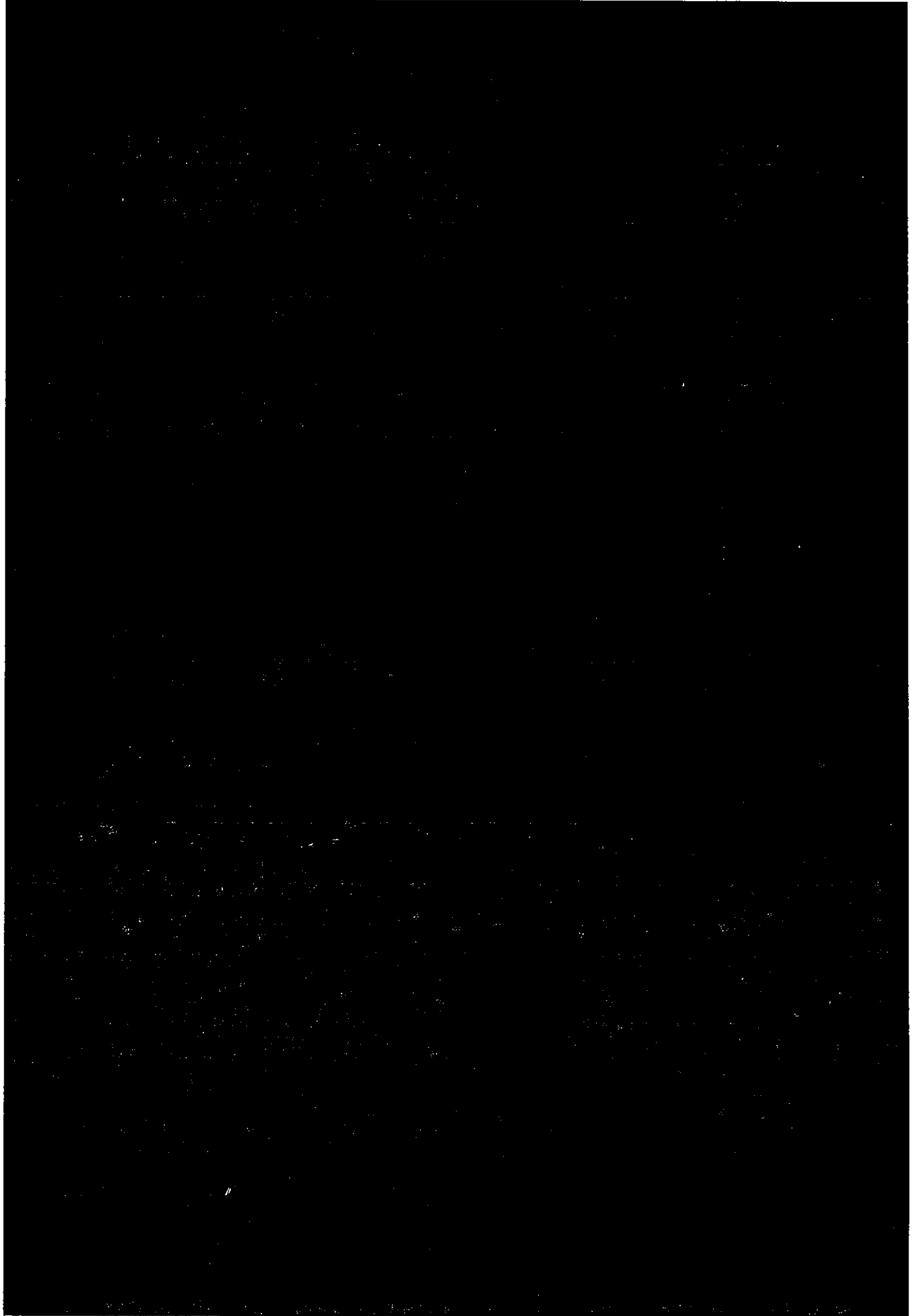
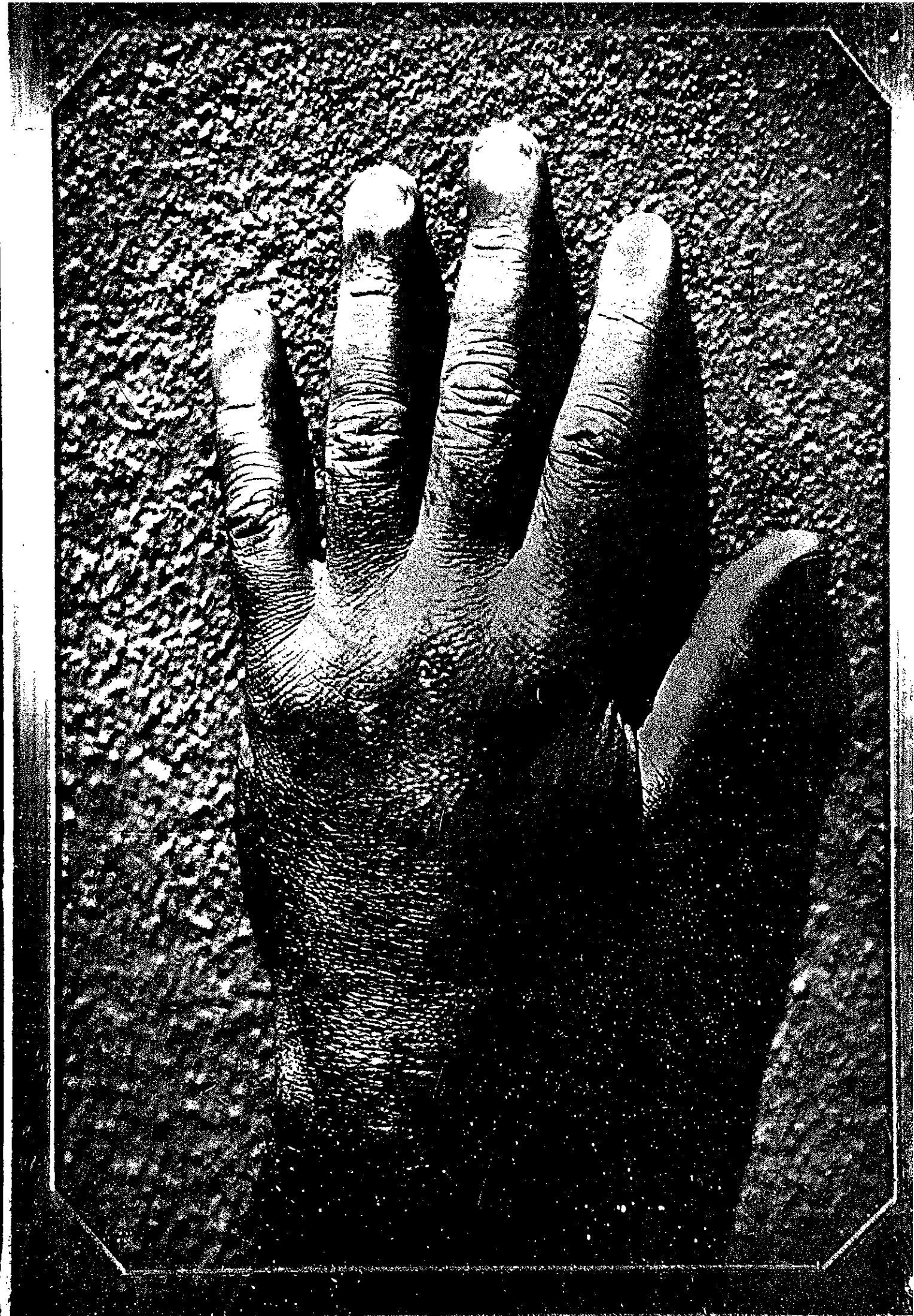
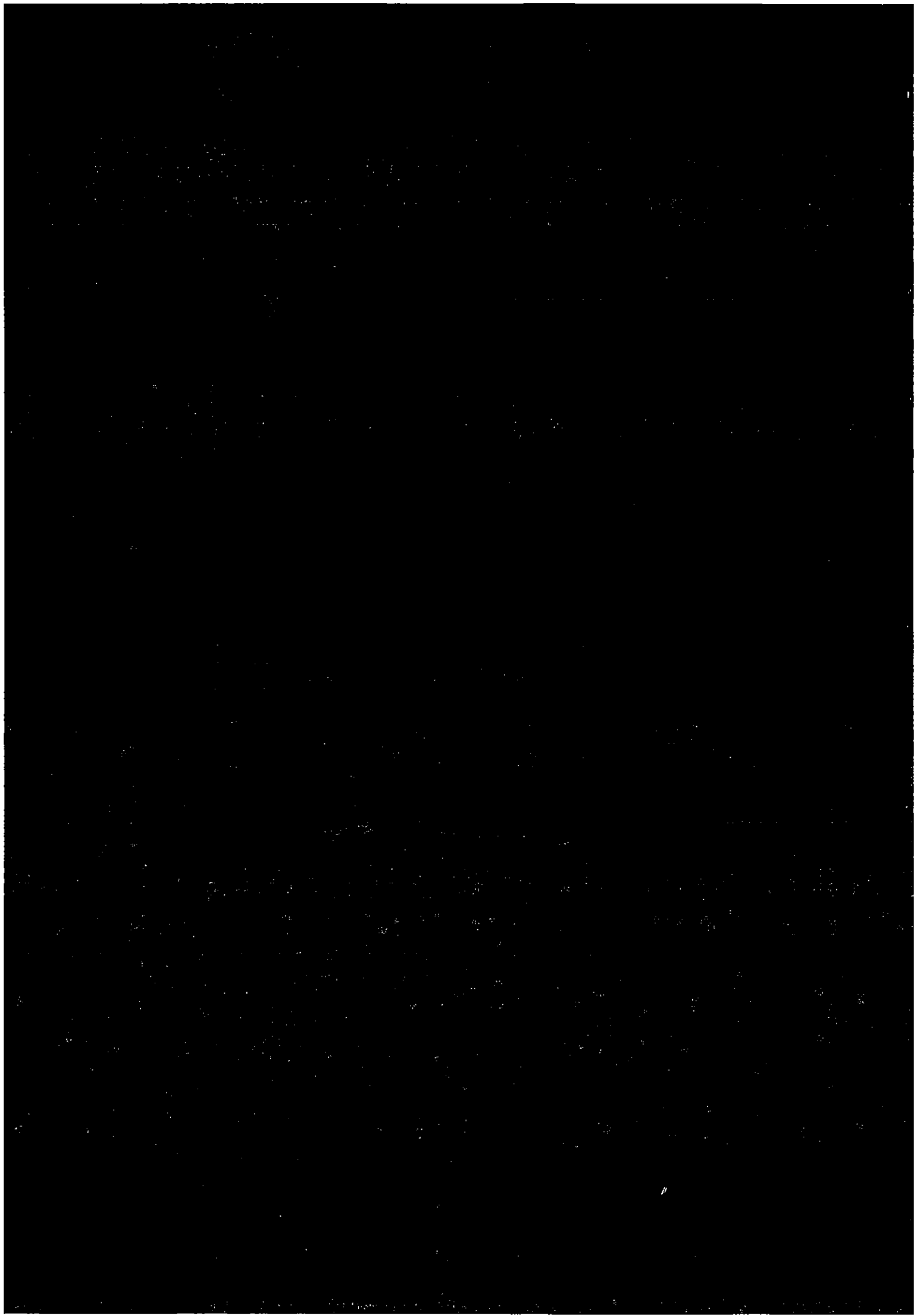
Em "Encontros e desencontros", o leitor saberá do desencontro histórico de Machado com o poeta nicaragüense Rubén Darío e do encontro ficcional do criador de Quincas Borba com o singularíssimo escritor gaúcho Qorpo-Santo.

A seção final, "Resenhas", inclui algumas das principais obras sobre Machado de Assis publicadas a partir de 2000, ano de criação da *Teresa* e limiar deste novo século que se abre para a crítica machadiana.

Finalmente, o número contém documentação iconográfica com a reunião de mais de uma dezena de retratos fotográficos de Machado de Assis, além das folhas de rosto de todos os romances, contos e volumes de poemas que publicou em vida. A artista Cris Bierrenbach ilustra esta edição com imagens de daguerreótipos produzidos por ela, alusão à técnica fotográfica contemporânea a Machado.

O número alentado de páginas desta edição e a diversidade do conjunto, no entanto, não impedem de identificar algumas constantes. O processo de criação do escritor, a representação da mulher e do seu papel social, o diálogo do contista com a tradição literária brasileira e internacional são alguns dos tópicos recorrentes nas páginas que seguem. Tendo em vista os caminhos e descaminhos da recepção da obra, que já resistiu a um século de crítica, tudo leva a pensar que Machado de Assis atravessará o século XXI como o escritor "enigmático e bifronte", olhando para o passado e para o futuro, conforme escreveu Antonio Candido.

Seguindo a lição machadiana, optou-se por este prólogo diferente dos outros prólogos, mais conciso e breve, sem a obrigatoriedade protocolar de mencionar cada texto e autor. O leitor fica desde já convidado a percorrer o índice e descobrir por si mesmo o que mais lhe possa interessar neste conjunto de ensaios.

Fique mais uma vez registrado aqui o empenho e a dedicação dos alunos do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira na realização desta revista, que traz uma amostra do que vem sendo produzido por mestrandos e doutorandos da área de Literatura Brasileira. Em todas as etapas da sua realização, esta edição dupla contou com o rigor, a competência e a generosidade de Ieda Lebensztayn e Maria Claudete de Souza Oliveira, que tornaram ainda mais prazerosa a elaboração deste número dedicado a Machado de Assis.

1 • DOSSIÊ "O CONTO DE MACHADO DE ASSIS"

Querer, poder, precisar: "O caso da vara"

Alcides Villaça

Resumo No aparente acanhamento de uma cena doméstica, em que as necessidades, os desejos e os caprichos das personagens tecem uma trama a princípio farsesca, urdida no interior do nosso conhecido sistema de compadrio e apadrinhamento, o narrador machadiano vai pondo a nu o motivo real de cada uma das ações, empreendendo uma fulminante análise tanto dos impulsos subjetivos das personagens como da violência da sociedade escravista. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto realista; apadrinhamento; escravidão; ética e interesse.

Abstract *In the apparent timidity of a domestic scene, in which the needs, desires and caprices of the characters are tangled in a web that can be seen, at first, as a farce, woven inside our well-known system of favour and protection, the Machadian narrator gradually unveils the real reason for each of his actions, undertaking a merciless analysis both of the characters' subjective impulses and of the violence engendered by slavery.* ***Keywords*** *Machado de Assis; realist short-story; favour and protection; slavery; ethics and interest.*

I. Nas narrativas machadianas, os gestos mínimos do cotidiano podem encarnar questões de larga abrangência, como o espelhamento dos lugares sociais ou as formas de reprodução de bem assentada ideologia. Nem por isso há prejuízo para o desvendamento dos indivíduos mesmos, dos traços singulares de sua ação e de seu temperamento, dos seus motivos, ou ainda do modo como respondem às necessidades humanas de sempre: sobrevivência física, atendimento do afeto, autodeterminação, aprendizado do mundo. Da observação iluminadora de cada detalhe, no plano das experiências, desdobra-se a verossimilhança geral, com fundos alicerces na realidade. Tal processo se expande numa tática sedutora: o microrrealismo analítico (para guardar o termo de Eugênio Gomes) apóia-se na percepção aguda dos detalhes concretos, e vai compondo as minúcias em planos cada vez mais abertos e complexos. Quando o leitor dá por si, a aparente banalidade do acessório revela-se uma imagem essencial que, somada a outras, compõe um sistema penetrante e de longo alcance. No plano saboroso do detalhe machadiano, o leitor rende-se à força do flagrante realista, captado em expressão lapidar; como poderá depois resistir à força global do processo narrativo, que acumulou e

organizou os flagrantes na totalidade de um sistema aparentemente sem brechas? De plano em plano, o narrador vai ampliando seu campo de análise, numa dialética em que os valores gerais se desentranham do detalhe material, e em que um gesto distraído pode transpirar a potência de uma síntese de largo espectro. Na direção sempre oposta à do proselitismo abstrato, o vetor de comando fica com a experiência corpórea das contradições essenciais, que se revelam tão exemplarmente nas práticas do cotidiano. A exemplaridade se assenta nos fatos, dos quais absorve a concreção e aos quais empresta o impulso generalizador. Da imagem singular para a dimensão interpretativa ou, num passo seguinte, da "teoria" atrevidamente assumida para o detalhe em que ela volta a se atualizar, a visada do narrador guarda sempre a sedução do lastro realista, decisivo para os saltos graduais até o desmascaramento prático das alegações ideológicas.

Creio que esse jogo de detalhes e desdobramentos interessa, e muito, às reflexões do leitor sobre suas próprias experiências, cuja materialidade, no cotidiano, está longe de sofrer uma problematização conseqüente dentro do sistema de valores correntes. As concepções costumeiras do que seja o público e o privado, o honesto e o desonesto, o edificante e o pernicioso, o patriótico e o subversivo etc. são tendenciosas e maniqueístas na origem, passam ao largo da complexidade dos fatos — fatos que Machado ensina a reconstruir e a analisar com intimidade e alargamento. Tal operação é sutil e não tem vetor aparente, e o resultado pode parecer bastante estranho: fica tudo como estava, só que em escandalosa transparência. Se não quisermos permanecer nesse limite do esclarecimento malicioso, vazado com elegância retórica e muito *esprit* (sorrindo cordatos a cada frase do tipo: "O homem é, metafisicamente falando, uma laranja"), substituiremos o "cinismo" e o "desencanto", imputados ao narrador, pelas qualidades dos efeitos reais de sua narração: estocadas profundas na altanaria com que costumamos acusar as mazelas... dos outros.

As considerações acima antecipam o que me parece ser a virtude maior do conto "O caso da vara": a capacidade de miniaturizar e expandir, na pequena cena doméstica e com personagens circunstanciais, uma configuração do escravismo — sem prejuízo para a questão aguda da *escolha*, vivenciada pelo adolescente. Publicado em 1899, extinta a escravidão e proclamada a República, remonta o conto à tragédia maior de nossa História, não para acusá-la de forma moral, mas para analisá-la estruturalmente numa *situação* (datada, não arbitrariamente, de "antes

de 1850"), numa *experiência*, que é sempre o plano em que melhor se podem divisar os gestos, as escolhas, os caprichos, os prazeres e as dores que compõem a prática material da dominação.

"Tudo é pretexto para recolher folhas amigas", diz uma das frases do breve "Prefácio" de *Páginas recolhidas*. A promessa de amenidade é rompida com violência já no primeiro conto do volume — nada menos que "O caso da vara"... Pulverizando *avant la lettre* os mitos tendenciosamente desdobrados da "cordialidade", da "índole pacífica e conciliatória do nosso povo" ou, para entrarmos na ordem do dia, "dos pactos sociais no interesse maior da Nação", o conto encena numa sala de visitas a complexa experiência da *exclusão* que se oculta (mas nem tanto) nas eternas propostas de entendimento nacional. Sim, o conto é curto, as personagens têm vida própria, o impulso inicial e o ambiente da narrativa parecem acanhados e a percepção dos recados essenciais depende do valor que se reconheça em alguns detalhes — mas não são quase sempre estas as condições de que se vale Machado para encarnar a História no cotidiano que foi seu e que teimosamente se atualiza e se prolonga no do leitor?

II. Tudo leva a crer, tendo por base os primeiros parágrafos do conto, que nele se tratará do drama pessoal do adolescente Damião, que acaba de fugir do detestado seminário e não pode voltar para casa, onde enfrentará a ira e as violências do pai. A historieta promete encaminhar esse "caso", estimulando a curiosidade do leitor quanto ao destino final do rapazinho. A "vara", que está no título, poderia mesmo sugerir o insucesso da empreitada, mas...

Mas esse "caso de Damião", que surge centralizado no conto, converter-se-á em bem outro; a rigor, deixará um tanto de lado o próprio adolescente, trazendo para o centro uma personagem que parecia ser lateral, a menina escrava Lucrécia. Dito de outro modo: o núcleo narrativo sofre, de repente, num momento decisivo, um sugestivo deslocamento, com o qual a narrativa se encerra de modo abrupto, deixando solto seu fio original e em aberto a curiosidade do leitor quanto ao futuro do rapaz. Tudo deslocado, emerge como substantivo o que parecia ser acessório — processo de que resulta um outro centro de significação, à primeira vista imprevisto, mas certamente o alvo que o narrador terá visado desde o início. Para não anteciparmos em demasia, voltemos ao entrecho e o acompanhemos em sua dinâmica externa.

O caso pode ser esquematizado nos seguintes passos seqüenciais: a) o rapaz é introduzido solenemente no seminário pelas mãos de seu padrinho, João Carneiro; b) foge de lá e passa a vagar pelas ruas, perdido, amedrontado e só; c) ocorre-lhe procurar auxílio em Sinhá Rita, amante de seu padrinho João Carneiro; d) acaba alcançando os préstimos da mulher, que coage o amante a interceder pelo rapaz junto ao compadre; e) no aguardo das diligências, menos tenso, Damião conta anedotas e alegra as "crias da casa", entre elas a menina Lucrécia, vítima das violências rotineiras de Sinhá Rita; f) Lucrécia atrasa-se no trabalho, é ameaçada por Sinhá Rita e desperta as simpatias do adolescente, que se promete protegê-la; g) João Carneiro retorna de sua missão e diz ter contemporizado com o compadre a solução do caso; h) Sinhá Rita não aceita a contemporização e dá um ultimato ao amante; i) Sinhá Rita vai punir Lucrécia pelo atraso no trabalho: agarra Lucrécia e pede a Damião que lhe alcance a vara do castigo, que está a seu lado; j) Damião, depois de um breve instante de hesitação diante das súplicas da menina, entrega, compungido, a vara a Sinhá Rita.

Os esquemas sempre podem dar conta dos passos mais visíveis de um enredo, sem que revelem nada de essencial. Neste conto, sente-se que Machado parte de um pequeno "roteiro de ações", que atende primariamente ao apetite dos leitores da *Gazeta de Notícias* dispostos a se entreterem com um "caso", sendo possível que decepcione a muitos deles, a quem o "desvio" final da historieta fará com que esta pareça "inconclusa", deixando no ar a interrogação novelesca por onde tudo começou: conseguirá Damião livrar-se do seminário e obter o perdão paterno?

Nas adaptações cinematográficas ou televisivas de narrativas machadianas, algum desastre corre sempre por conta da dificuldade de tornar imagens os desvãos sugestivos desse estilo de narrar, nos quais se guarda como sugestão o que de fato importa na ação. De fato, o leitor de Machado depende da mais completa familiaridade possível com a expressão ao mesmo tempo tão minuciosa e exata quanto lacunar e sugestiva, com os efeitos de humor e de ironia e, sobretudo, com a mobilidade dos valores humanos implicados nas mínimas ações. No cumprimento dessas exigências, a historieta revela-se emblemática e ganha a virtude de análise extraordinária. "O caso da vara" é exemplar disso; reconheçamos algumas peças essenciais de sua estrutura mais profunda.

III. Lúcia Miguel-Pereira já chamou a atenção para o fato de que Machado de Assis parece querer provocar, por vezes, a benevolência do leitor para com a conduta das personagens mais mesquinhas, reforçando o sentido da *necessidade* que as orientou nas ações mais indefensáveis. O narrador borra, de fato, a fronteira que muitos gostaríamos de estabelecer com absoluta nitidez entre o que é o *interesse condenável* e a *necessidade incontornável*. Fosse nítida essa fronteira, satisfaríamos nosso impulso para aquele tipo de dualismo primário mas cômodo, que separa drasticamente o joio do trigo. Mas o compromisso de Machado para com a complexidade dos fatos, responsável mesmo pela concreção com que se determinam, impede-o de estabilizar os valores (ao modo romântico ou ao modo naturalista, por exemplo), de os atrelar a uma perspectiva puramente subjetiva ou estritamente materialista. É provável que a experiência pessoal das carências reais e dos prazeres de sua superação tenha levado Joaquim Maria a ver com olhos mais abertos o que muito leitor costuma logo arbitrar, com pressa e de olhos fechados.

Nosso conto inicia mostrando um adolescente "vexado [...], espantado, medroso, fugitivo", a farta adjetivação encarecendo o estado do desamparo. É sobre essa base instável da intimidade que se construirão as ações; estarão nela as justificativas das escolhas seguintes do rapaz. No desamparo, buscamos o aliado que nos fortaleça. A questão de Damião é dupla, e figura um impasse: *não quer* voltar ao seminário, *não pode* voltar imediatamente para casa. Esse binômio singelo do *querer* e do *poder*, tão próximo do lugar-comum, será desdobrado no conto com a força verdadeira dos dilemas e assumirá uma função numa estrutura mais complexa. O adolescente, que por ora nada pode, precisa de quem concentre algum poder e queira ajudá-lo. Seu padrinho, por exemplo, é um "moleirão sem vontade"; mas o rapaz se lembra de que João Carneiro tem uma amante, e acredita que ela, dominadora e voluntariosa, possa mover o namorado. Começam assim, a partir desta necessidade original, a se entretecer os cordéis das ações. Na base destas, pode-se reconhecer o tema comum do *apadrinhamento*, apresentado em mais de uma modalidade. Antes de fazê-lo, porém, tratemos da cena inicial do conto, em que Damião é apresentado pelo padrinho ao reitor do seminário. Curtíssima, é contudo importante para a representação de uma das questões que aqui se cruzam: a interpenetração da ideologia e da retórica.

IV. Numa função própria de padrinho, João Carneiro, imbuído da solenidade pública que reconhece no encargo, apresenta pomposamente o afilhado ao reitor do seminário: "Trago-lhe o grande homem que há de ser". A resposta do reitor não fica atrás em matéria de retórica, mas o tom é menos triunfal e mais avisado: "Venha, [...] venha o grande homem, contanto que seja também humilde e bom. A verdadeira grandeza é chã".

A frase do padrinho veio nitidamente ensaiada, e lança o mote do "grande homem", a que o reitor replica lembrando o valor da humildade, da bondade, da simplicidade. Estamos pairando, como se vê, numa altura moral, de virtudes acionadas em abstrato. A linguagem cerimoniosa já introduziu um dos planos em que o conto se moverá, plano dos fundamentos éticos e morais que aludem à "grandeza humana". Ocorre que essa cena solene foi antecedida por aquela em que Damião, o "grande homem", se esgueira pelas ruas, seminarista fugido e medroso. A retórica de grande porte surge aos olhos do leitor já desmoralizada pelos fatos, girando no vazio das palavras vencidas. Num golpe de mestre, Machado concretizou, já no primeiro parágrafo do conto, o intervalo que medeia a linguagem e a ação, mais particularmente: as virtudes nominais que alimentam a ideologia e o empirismo bruto dos fatos. Esse específico intervalo será mais de uma vez explorado no conto, dando largueza à mobilidade da consciência entre a *ética* e o *interesse* — mobilidade que é uma das obsessivas questões freqüentadas por Machado... O narrador parece sugerir que essa movimentação tende a naturalizar, acima de qualquer escândalo, as oscilações entre o valor alegado e o valor efetivo dos gestos. Na retórica e na ideologia o primeiro se apresenta como se fosse o segundo. Em nosso conto, as personagens viverão, cada uma a seu modo, regimes de necessidade e/ou interesse, que se traduzem em linguagens bastante específicas — o que não elimina o formidável poder do silêncio e do subtexto que, potenciados pelo competentíssimo narrador, recortam decisivamente a significação de cada fala. Tão importante quanto o dito é o não-dito, no jogo dialético das manifestações explícitas, das intenções ocultas e dos efeitos práticos — jogo que alça o conto, como se verá, para muito além do plano raso das historietas.

V. Se o movimento essencial da política mais pragmática é aquele em que se busca calcular e direcionar uma força precisa para um alvo bem determinado, como

já pregava Maquiavel, pode-se dizer que a angústia de Damião, que o leva a buscar apoio e produzir meios eficazes de superação do problema, logo se vê às voltas com a necessidade de uma manobra essencialmente política. Assim que chega à casa de Sinhá Rita, Damião revela-se o noviço ingênuo e desarmado, que se atira aos pés da mulher e implora por socorro. Parece não transparecer em seu rosto e em suas palavras senão a limpa verdade da aflição e da carência, desprovida de cálculos e argumentos: "contou tudo, o desgosto que lhe dava o seminário; estava certo de que não podia ser bom padre; *falou com paixão, pediu-lhe que o salvasse*" (grifos meus). A fala da paixão, calorosa e direta, pode não valer muito e convencer ninguém — parece nos assoprar o narrador. A essa fala emocional, a contrafeita Sinhá Rita não hesita em replicar: "— Como assim? Não posso nada." — frase a que o rapazinho treplica: "Pode, querendo".

Pode, querendo. É expressivo o salto que deu o rapaz da súplica inicial a esta fórmula, consciente ou subconsciente, em que já se arma a percepção do que conta: o *poder* só se efetiva se mobilizado pelo *querer* (lembremos o quanto a expressão "falta de vontade política" já adquiriu, em nossos dias, a força e a fraqueza de um lugar-comum). Fica evidente que a angústia real do rapaz, por si só, não mobiliza, em Sinhá Rita, esse *querer* de quem *pode*. Intuindo que deverá valer-se de outros meios para torná-la sua aliada, Damião prolonga a súplica e lhe acresce um novo ingrediente: "[...] peço-lhe pelo amor de Deus, pelo que a senhora tiver de mais sagrado, por alma de seu marido, salve-me da morte, porque eu mato-me, se voltar para aquela casa". Para resultados políticos, seu jogo é também psicológico. O desespero continua a ser real, e até se intensifica, mas agora se exprime numa teatralização mais estudada, que sublinha convenientemente sua fraqueza efetiva e a importância capital de Sinhá Rita, que fica imediatamente "lisonjeada" com esse poder sobre a vida ou morte de alguém. Lisonjeada, sim, mas ainda não conquistada: resta atingi-la no coração de seu *querer*, o que Damião consegue quando põe à prova a autoridade da viúva sobre o amante, tão logo esta lhe sugere procurar João Carneiro: "Meu padrinho? Não me atende, *duvido que atenda a ninguém*". Pode-se aqui lembrar uma frase de outro conto de Machado: "Candura gerou astúcia" ("A cartomante"). Mestre no acompanhamento da evolução das idéias e das paixões, o narrador traz o leitor para junto de um Damião agora não apenas um rapaz aflito, mas também ardiloso e objetivo, que sabe mover os brios

da viúva na direção do padrinho: Sinhá Rita, que sempre *pôde*, passa a *querer*, animada não pela solidariedade e compaixão, mas pela vaidade e pelo capricho. E que diferença faz para o rapaz a espécie dos motivos que animam a aliada?

Insistamos: a cena é doméstica (como diz Sinhá Rita, são "negócios de família"), não inclui partidos, cargos, ministros e ministérios, mas dentro dela fica latente a vocação política do rapaz para administrar dificuldades, para tornar favorável uma situação adversa. Damião transferiu para João Carneiro, acionando Sinhá Rita, a carga aflitiva das diligências delicadas e desgastantes, bem como a responsabilidade final pelo sucesso de sua execução.

Pai e filho, padrinho e afilhado, um jovem e sua postiça "madrinha", a mulher dominadora e o amante subserviente — constituem todos um elenco de forças e fraquezas que compõem, sem que o leitor dê imediatamente por isso, um microssistema de poder muito sugestivo, que não tardará a ganhar foros de alta expansão. No centro de tudo estão necessidades, obrigações e favores de vária espécie, que regem os movimentos.

Para recuperar a consideração feita no item anterior, acerca da relação entre retórica e ideologia (a que Machado é sempre tão sensível), lembremos ainda fragmentos das conversas entre Sinhá Rita e Damião. Quando ainda lhe opunha resistência, a mulher lembrava o rapaz do valor santificado do bom sacerdócio: "a vida de padre era santa e bonita". Um pouco mais tarde, diante da relutância do amante em ir ao encontro do compadre, sua posição será bem outra: "[...] era preciso tirar o moço do seminário, que ele não tinha vocação para a vida eclesiástica, e antes um padre de menos que um padre ruim. *Cá fora também se podia amar e servir a Nosso Senhor*" (grifos meus). Como não nos divertirmos com a súbita guinada de opinião sobre devoções, vocações e santificações, tudo sob o impulso do mais descarado capricho? O narrador, uma vez mais, surpreende nas facilidades do discurso a maleabilidade da palavra ideológica, movida por um interesse da circunstância, sobretudo quando se arvora em padrão de solene moralismo. No desenrolar do conto, o leitor vai acompanhando essa flutuação farsesca de valores e interesses, operação que se instala no centro mesmo da significação do "caso".

Como pano de fundo dessas forças em movimento está, sem dúvida, o universo do paternalismo e dos favores, de que se ocupou Roberto Schwarz no tão debatido capítulo "As idéias fora do lugar", de *Ao vencedor as batatas*. Nesse universo, pontua

o crítico, "o favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais". Machado é um escritor atentíssimo ao "ponto por ponto" dessa prática, denunciando-a numa visibilidade tão incômoda que cada um de nós, mais ou menos familiarizado com ela, bem gostaria de se colocar fora do alcance de tão fulminante desmascaramento. Via de regra o narrador machadiano não cuida diretamente das ideologias; prefere dar atenção às práticas pessoais e sociais, confiando em que estará na penetrante análise delas o elemento de fundo que as contrasta com a alegação abstrata dos valores. O protagonista adolescente do nosso conto está aprendendo, na fase das descobertas e dos primeiros exercícios fundamentais da consciência e da vida, a lidar de modo objetivo com as pressões que vêm de fora e de dentro da pessoa — pressões a que esta, respondendo, estará também definindo sua personalidade e sua possibilidade de inserção social, seu ajuste entre o que *quer* e o que *pode*.

VI. A apresentação do sistema de apadrinhamento e de favores não está, no entanto, completa, como logo nos faz ver o conto. Os "negócios de família", que a princípio não envolveriam mais que Damião e seu pai, estenderam-se já ao padrinho e à sua amante, todos brancos e livres, cada um enredado de modo muito particular nessa teia de relações pessoais que refere também uma prática social de valores — mas é a entrada em cena da menina Lucrécia que permitirá ao narrador avaliar o quadro familiar e burguês a partir de uma perspectiva ordinariamente escamoteada.

Enquanto aguardam a chegada do padrinho (que, para adiantarmos a ação do conto, não terá outro remédio senão ceder às pressões da amante e dispor-se à difícil missão de dissuadir o compadre da punição do filho — e de um afilhado tão intrometido...), estabelece-se entre o seminarista e a viúva uma aberta familiaridade. Inicialmente tratado pela mulher como "Sr. Damião", o rapaz logo é por ela chamado de "padreco", em condescendente intimidade. Amenizada a tensão inicial, um Damião mais confiante não reluta em contar anedotas que distraem as moças da vizinhança, que vão ali bordar, e as "crias da casa", entre elas Lucrécia.

Lucrécia (etimológica e ironicamente: "a que lucra"), nessa narrativa datada de "antes de 1850" (antes, portanto, dos primeiros e timidíssimos passos da caminhada abolicionista), é menina e escrava; sua descrição física, à qual não faltam indícios de castigos e sevícias regulares, é econômica, penosa e não deixa dúvida: a

imagem, devastadora, é a da fraqueza absoluta, sem remissão possível. Sua existência "surda", "para dentro", é a instância inapelável do despossuído de si mesmo, diante da qual a fragilidade de Damião reponta como mera circunstância. A menina ganha presença quando interrompe seu trabalho de crivo e bordado, para acompanhar uma anedota que o rapaz contava, e é ameaçada pela implacável viúva e senhora. Lucrécia nos é apresentada como a viram os olhos do rapaz:

> [...] era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste.

Sentimento de pena misturado, a vaga sensação de culpa, leva Damião à posição até então insuspeitável de "padrinho": é ele mesmo que se reconhece com esse potencial de paternalismo. Ele, filho e afilhado, presentemente tão vulnerável, pode arvorar-se a padrinho de quem é frágil de modo absoluto. Amplia-se, como se vê, o quadro de relações de poder.

VII. A direção original da trama — desdobramentos da fuga do seminário — altera-se num incidente: à hora de recolher os trabalhos das meninas, Sinhá Rita se enfurece com o atraso de Lucrécia. Agarra-a pela orelha e, mantendo-a presa, convoca os préstimos do rapaz: "Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?". O pedido é de fato uma ordem; contrariada, certamente se revoga a proteção já estendida ao rapaz. Por outro lado, súplicas sem outro recurso chegam direto aos ouvidos e à consciência deste: "Me acuda, meu sinhô moço!". A alternativa da resposta está em que a dê o "Sr. Damião" (tratamento que reinstala a cerimônia e lembra as responsabilidades que se devem os brancos livres e iguais) ou o "sinhô moço" (que espelha a submissão e concita à caridade e à comunhão com o mais fraco). "Cruel instante" — observa o narrador, que aliás lhe acentua a crueldade fazendo a menina submergir num acesso de tosse, de um lado, enquanto de outro Sinhá Rita cresce ameaçadoramente, "com a cara em fogo e os olhos esbugalhados". A decisão do rapaz precipita o conto, e irá encerrá-lo de forma abrupta:

"Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita".

A última cena repõe elementos dramáticos bastante familiares ao leitor do conto. Ele por certo se lembrará do estado em que Damião chegou à casa da viúva e das súplicas, ainda sem argumento, que lhe dirigiu. Agora, tanto o apelo de "me acuda, meu sinhô moço", que Lucrécia lança ao aturdido rapaz, quanto o de "nhanhã, nhanhã! pelo amor de Deus! por Nossa Senhora que está no céu!", que a menina dirige à furiosa senhora, expressam a aflição desvalida e ressoam algo da condição inicial do seminarista desesperado, que "falou com paixão". A simetria entra aqui, porém, para acentuar as diferenças de condição entre o astuto rapazinho de família, que desperta para o engenho ativo das ações necessárias, e a subjugada menina escrava, que ou tosse e ri "para dentro", presa do domínio absoluto, ou grita por piedade, em inúteis clamores.

Não haveria novidade, ao fim do século XIX, em apontar as barbáries do escravismo, contrastando-as com os privilégios dos proprietários, nem Machado aceitaria esse esquema, dócil às retóricas e presa fácil das ideologias de fachada. A tarefa do narrador, neste conto, é bem outra: consiste em ir ao âmago da *escolha* pessoal, analisá-la intimamente e exibi-la no âmbito das decisões capitais que se determinam no tempo e no espaço da história humana. Que o faça dentro de um quadro em que a ênfase recai sobre a condição do escravo é sinal de que buscou entender o instante decisivo das chamadas opções éticas: instante em que o *valor* assume, de fato, seu verdadeiro peso material, e enfrenta ou sucumbe como gesto ao desafio que desborda do plano da retórica, da ideologia, das intenções meritórias: o desafio de uma polarização efetivamente materializada.

Mais uma vez, encerrar a leitura de um conto machadiano não representa o término de uma atividade, mas apenas o início de outra, aliás muito mais problemática: reconhecer o saldo dos conflitos que a narração nos legou. A divisão básica do leitor, ao fim de "O caso da vara" (se ele não estiver entre os que tão-somente se frustram com o desfecho "inconcluso" do caso de Damião), representa-se no melindroso reconhecimento de sua reação à conduta do rapazinho. A dificuldade existe porque a situação, exposta com a crueza de sua verdade, só admite invocar-se algum padrão ético que de fato corresponda à significação da cena narrada. A questão ainda se formula com a velha e dolorosa simplicidade dos moralistas céticos: qual é o custo de nossas virtudes? Quanto pagam, em despojamento real, para se afirmarem um

palmo acima da conveniência ou da retórica? Se a primeira equação com a qual se deparou Damião, no princípio do conto, constituía o binômio *querer/poder*, de resolução já complexa, a equação montada ganha, numa frase final, um terceiro elemento, o *precisar*, que multiplica e define a complexidade da escolha. A frase é esta: "Mas ele *precisava* tanto sair do seminário!". Na exclamação reforça-se o peso desse *precisava*, acentua-se a *necessidade* que, mais do que um simples *querer* e, no fundo, já avaliando o próprio *poder*, confunde-se com o desejo de viver ("mato-me se voltar para aquela casa"). Muito discretamente, insinua-se aqui um jogo de forças muito recorrente na ficção madura de Machado: a que se dá entre os instintos naturais (condenáveis?) e as camadas de civilização que buscam recobri-los. O leitor de Machado encontrará em outros contos (como "A causa secreta", "O enfermeiro", "Noite de almirante" e "O espelho", por exemplo) momentos em que a escolha humana atende à voz profunda da autopreservação a qualquer preço.

Por interesse ou por necessidade (como distinguir perfeitamente entre ambos?), Damião deixa de cumprir seu voto secreto de compromisso com Lucrécia — que tanto *precisou* de seu amparo. Fica evidente o abismo que há entre a intenção e o gesto, entre a formulação abstrata do intento virtuoso e sua transformação no ato que inclui o preço do sacrifício. "Trago-lhe aqui o grande homem que há de ser" — babujava a retórica do padrinho, na cena inicial; "resolveu apadrinhá-la", informa-nos, depois, o narrador; são promessas de grandeza desmentidas na prática das situações.

Poderíamos ficar imobilizados na contemplação sem fim dessa questão ético-moral, mas o conto permite avançar mais, não para resolvê-la em seus próprios termos, mas para ao menos compreendê-la no específico peso político que aqui adquiriu. Pois Machado, que não desconhece o poder da autopreservação conservadora das ideologias, também não quer perder a especificidade de cada situação que explora. A questão que talvez conte acima de qualquer outra não é a da condenação moral ou não do gesto de Damião, nem a necessidade de censurar ou não o impulso da autopreservação; é a de perceber as forças que, no interior das cenas e das pessoas, mas também acima delas, estruturaram a situação aqui narrada.

Veja-se, em duas frases paralelas, que se poderiam multiplicar, como se encaminha esse jogo de desejos, poderes e necessidades: João Carneiro quer punir Damião, mas, por necessidade, o apadrinha. Damião quer apadrinhar Lucrécia, mas, por necessidade, concorre para sua punição.

VIII. Se, de um lado, a *vara* de que trata o conto tem peso material, e por certo doerá na carne e nos ossos de Lucrécia, de outro é também simbólica, e remete ao pacto formulado entre os iguais, dentro do *direito* que os favorece. Se para uns a vara é insígnia de poder e indicativo de jurisdição (como ocorre até hoje no vocabulário forense), para os "justiçados" o vergão não tem nada de simbólico. Em qualquer plano, porém, a decisão quanto ao seu emprego depende dos que se sentam à mesa, habilitados como negociadores. No plano político, como no dos "negócios de família", as decisões decorrem de pactos entre os que têm poder de barganha, ou desfrutam, ainda que minimamente, da condição de exercer aquela "astúcia feliz", como a definiu Maquiavel.

Todas as personagens do conto têm alguma ou muita capacidade de influência, inclusive o próprio Damião, que está aprendendo a exercê-la, e a usam com diferentes recursos. Todas, menos Lucrécia. No lugar-nenhum que, para efeito de reconhecimento social, está ocupando, o sentido da pessoa inflete-se tão-somente "para dentro", que é o seu modo de tossir ou rir. A menina vive inteiramente para dentro, sem qualquer possibilidade de expressão real, sem a chance mesma de um *querer* viabilizável, absolutamente sem *poder*; Lucrécia é apresentada como sujeito apenas da condição do *precisar*. Ironicamente, os "negócios de família", com os quais nada teria a ver e dos quais não participa, acabam por atingi-la; à margem das negociações e dos favores, sua existência e seu trabalho são, no entanto, decisivos para que as "sinhás" e os "nhonhôs" se afirmem como tais.

Findo o regime da escravidão institucional, não seria difícil reconhecer nos excluídos de sempre a perpetuação do papel de Lucrécia, com a História "para dentro" que eles não podem narrar. Em "O caso da vara", Machado centralizou essa dor sem voz, substituindo por ela a carência contornável e contornada (alguém duvida?) de Damião. Em vez de se mostrar compungido com a tragédia de Lucrécia, empenhou-se em iluminá-la dentro do jogo de forças para o qual e pelo qual seu drama existe. Tal iluminação (e não apenas essa) custa-nos, a todos, o peso dos discernimentos que atrapalham a naturalidade com que tendemos a nos enganar a nós mesmos.

Alcides Villaça é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

Tristezas de uma geração que termina

Cilaine Alves Cunha

Resumo Em Machado de Assis, o diálogo e o aproveitamento crítico de certos princípios da tradição encenam um conflito lúdico entre o novo e o velho. Incorporando a ironia e a paródia como procedimentos eficazes para estabelecer uma reflexão sobre a vida e a arte, em "Missa do galo" e "O espelho" o autor aproveita para avaliar, numa segunda camada semântica dessas histórias, o fracasso da consciência romântica quer para interpretar as causas sociais e psicológicas que regem o comportamento feminino, quer para relativizar o relato dos acontecimentos. **Palavras-chave** ironia, paródia, tradição, relativismo e romantismo.

Abstract *In Machado de Assis, dialogue and critical use of certain traditional principles stage a playful conflict between new and old. By mixing irony and parody as effective procedures to establish considerations on life and art, the author evaluates, through a second semantic layer of "Missa do galo" and "O espelho", the failure of the romantic consciousness both to interpret psychological and social causes underlying feminine behaviour and to relativize accounts of events.* ***Keywords*** *irony, parody, tradition, relativism, romanticism.*

---

1. A convicção de Machado de Assis de que, em arte, se deve experimentar de tudo que ofereça "à imaginação boa e larga matéria de estudo"[1] desemboca num diálogo lúdico e crítico com o pensamento ocidental. Nesse propósito, a sistemática incorporação da ironia favorece a destruição e a recriação de certos princípios da tradição filosófica e literária, assim como a encenação de um conflito vivo entre o antigo e o novo.[2] Em sua reflexão sobre a história da literatura, critica tanto o romantismo como o naturalismo, apropriando-se do que deles lhe convém, mas refutando acidamente seus equívocos e dogmatismos. Em sua obra da maturidade negou, da primeira dessas estéticas, a naturalizante compreensão dos infortúnios humanos, questionando a mítica imagem da história. Na contramão

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Instinto de nacionalidade". In: *Obras completas. Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 132.

2 Sobre a sistematização da ironia e da paródia em Machado de Assis, cf. REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia*. A sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense, 1989. Cf. tb., nesta edição, HANSEN, João Adolfo. "O imortal e a verossimilhança".

dos naturalistas, aborda também a contribuição do homem pobre e livre na perpetuação da mentalidade escravagista. Em "Pai contra mãe", flagra a contraditória absorção, por essa camada social, da violência gerada pela escravidão, assim como da ideologia positivista segundo a qual apenas os fortes sobrevivem. Longe de associar tais contradições a fatores de ordem racial, entende-as como parte de um injusto sistema de dominação, do modo irracional e selvagem com que ainda hoje o sistema de produção de mercadorias se reproduz, sempre modificando as suas leis, para continuar repondo a dependência, o favor e a barbárie. Debruçando-se sobre os diversos fatores que impedem a constituição de uma sociedade livre e igualitária, seleciona o egoísmo, o desejo, o interesse e a vontade de potência como fatores inerentes à contradição humana, fontes, para Machado, de discórdia nas práticas sociais.

Em "Missa do galo" (1889) o autor estabelece, no pano de fundo do episódio da sedução do jovem inexperiente pela mulher madura, um diálogo crítico quer com certos fundamentos estéticos do romantismo, quer com as teses de Schopenhauer a respeito das motivações das escolhas amorosas. A complexidade desse conto deriva do desdobramento de uma mesma perspectiva, alternada entre a visão ingênua do jovem e provinciano narrador com a consciência crítica e reflexiva do narrador maduro. Situado *post-res*, este se debruça sobre um acontecimento do passado, lançando mão do *flashback* para analisar suas pregressas reações e impressões diante da sedução feminina. Entre as mais flagrantes passagens do conto indicativas da presença da consciência reflexiva[3] encontra-se a seguinte afirmação:

> A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às vezes dez e meia a casa

3 Compreendo o termo "consciência reflexiva" ou "errata pensante" como resultado da simultânea absorção, no interior de uma narrativa, dos narradores "ingênuo" e "irônico", dito "sentimental", tal como proposto por Schiller. Enquanto o primeiro tipo cria espontaneamente, deixando predominar, no relato dos acontecimentos, a simplicidade e a sinceridade, o segundo incorpora uma reflexão crítica sobre o mundo e a técnica artística. Na obra de Machado de Assis, a distância entre a consciência que vive a ação e a que reflete sobre ela exige e justifica sua obstinada preferência pela onisciência intrusa. Sobre o assunto cf. MEYER, Augusto. "O homem subterrâneo". In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo Meneses dizer que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. [...] Mais tarde é que soube que o teatro era um eufemismo em ação.[4]

A compreensão de que a família patriarcal se organiza em dois núcleos — um central, constituído por marido e esposa, e outro periférico formado por agregados, a sogra, o garoto e as duas escravas, compondo, assim, os "costumes velhos" — presentifica a posterior reflexão sobre as relações de força que regem esse tipo de família. A notação quanto ao envelhecimento dos costumes só pode ter sido ajuizada por uma perspectiva que, situada tempos depois do evento, torna-se apta a estranhar tais hábitos. Jubilando-se com a descoberta de que era falso o álibi de Meneses para justificar suas saídas noturnas, o protagonista formula a máxima de que "Mais tarde é que soube que o teatro era um eufemismo em ação".[5] Nela, a locução adverbial "mais tarde" explicita a divisão temporal entre um e outro tipo de maturidade. Empregada em referência à prática do adultério, a frase faz emergir a consciência maliciosa que, situada *a posteriori*, se dobra sobre os acontecimentos como forma de ler e ajuizar as ações do passado.

Em outro momento, analisando o temperamento de d. Conceição, o narrador afirma que "No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal".[6] Entender que é apenas naquele momento que d. Conceição se comporta como maometana é ter clareza de que nem sempre assim ela o é, traindo, nesse caso, o conhecimento de que a subjetividade não é um fenômeno perene, sempre igual a si mesmo, podendo se modificar de acordo com os interesses. Mas a afirmação contradiz também o modo essencialmente estático com que o garoto traça o perfil de d. Conceição, jogando uma sombra de dúvida sobre sua crença na irrepreensibilidade da conduta feminina. No trecho acima citado, se o narrador, ao pedir perdão a Deus, pretende, de um lado, afastar a possibilidade de julgar mal d. Conceição, de outro, realiza

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Missa do galo". In: *Contos*: uma antologia. Sel., introd. e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2, p. 386.

5 Ibidem, p. 386.

6 Ibidem, p. 387.

uma antífrase, já que o pedido de perdão está empregado em sentido oposto: o julgamento maldoso já fora antes realizado. Essa ambigüidade entre a recusa em julgar e a efetiva concretização do julgamento atesta a dupla perspectiva, a ingênua e a crítica, dividindo também a figura feminina entre a que se revela moralmente pura e a calculista. A alternância entre a análise dos distintos modos de ser da mulher ao longo de sua existência com o falso pedido de perdão a Deus conforma a estratégia do ironista que finge e dissimula suas reais e maliciosas intenções sob a máscara da mentalidade religiosa.

O conhecimento do protagonista quanto ao dissimulado comportamento de d. Conceição comparece ainda ao final do conto, na afirmação de que, no dia seguinte à missa do galo, d. Conceição estava "como sempre natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera".[7] Aí, a oposição entre a véspera e o dia seguinte, associado ao termo "benigna", põe em evidência o contradito da "maligna", qualificativo para a conduta anterior da personagem, relativizando e desmentindo o irônico "sempre". Em conjunto, essas passagens totalizam uma aguda análise da vida em família e do comportamento de seus membros, fazendo emergir a perspectiva crítica situada *a posteriori*.

A consciência narradora que vive as ações caracteriza-se como um jovem provinciano natural de Mangaratiba, um inexperiente estudante, pouco iniciado na cultura da corte, relativamente inábil para compreender o sentido das ações que tem diante de si. Como é próprio do ironista, a perspectiva madura finge compactuar e se adequar o mais fielmente a suas próprias impressões e sensações da juventude, evitando, na maior parte do conto, interferir com sua experiência no relato da história, sem, contudo, deixar de, aqui e ali, lançar sutis mas contundentes pistas de sua intromissão na história, imprescindíveis para que o leitor possa ele mesmo formular sua compreensão da história. Obviamente o leitor só é mais sagaz que a personagem se o autor assim o permitir, se traçar estratégias narrativas para tanto. Essa duplicidade gerada pelas sutis intromissões leva o leitor a perceber o conflito entre a intenção de d. Conceição e a cômica cegueira do jovem narrador mirim. O fosso entre esses dois pontos de vista faz ainda o conto girar entre o dito e o não-dito, entre o saber e o não-saber, entre as primeiras e as segundas

7 Ibidem, p. 393.

intenções.[8] Em conjunto, as duas perspectivas produzem a análise da psicologia de d. Conceição, seus cuidados com sua condição de mulher casada e, a partir daí, o modo com que a organização da vida social acaba por ser decisiva em suas escolhas amorosas.

À dissociação entre esses dois pontos de vista corresponde ainda a duplicação das duas distintas condutas da figura feminina, dividida entre a que age considerando seus próprios interesses e a outra que, levando em conta esse mesmo princípio, comporta-se como modelo prudente de santidade. O conflito entre dois modelos distintos de mulher — um que se torna membro ativo do par amoroso e outro constituído tendo em vista sua improvável passividade e resignação — resulta de uma ironia claramente observável, de um contraste entre as ações de d. Conceição e a sua recepção ingênua pelo garoto. Interrompendo a leitura enquanto ela adentra a sala, o garoto acredita que ela teria "um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras". Assim, Nogueira caracteriza-se também como um leitor de romances românticos, seja o de capa e espada, *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, seja o romance de costumes nacional, *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Como tal, o romântico narrador-leitor lê o acontecimento e a personalidade da personagem feminina transferindo-lhes os princípios delimitadores e o efeito que esse padrão estético gera na recepção. Ao contrapor duas leituras divergentes sobre as ações de uma mesma mulher, "Missa do galo" põe também em xeque o modelo feminino moralmente puro, frio e marmóreo estabelecido e exaustivamente reproduzido pelo sistema estético romântico.

Para avaliar categoricamente a integridade moral de d. Conceição, o narrador juvenil vale-se ainda da ideologia patriarcal que concebe uma feminilidade supostamente natural, caracterizada pelo conformismo e por uma sexualidade pouco desenvolvida.[9] Como um romântico, os olhos que vêem d. Conceição tomam-na como uma essência previamente delimitada pela passividade, resignação e virtuosidade: "Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem

8 Cf. BATTELLA, Nádia Gotlib. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988, p. 79.

9 Sobre a sexualidade na cultura patriarcal, cf. COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

bonito nem feio. Era o que chamamos de pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo".[10] A motivação da ideologia patriarcal na leitura de d. Conceição emerge ainda da convicção do garoto de que ela "facilmente suportava os esquecimentos do marido", o que é desmentido pela sedução, e de que seu temperamento seria de tal modo moderado que "não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar".[11]

Ao adotar a resignação como critério de leitura do perfil de d. Conceição, a ingênua perspectiva constrói um modelo feminino conveniente aos valores patriarcais, funcionando como uma espécie de patriarca mirim. Nesse tipo de mentalidade, a representação da mulher por meio de sua suposta incapacidade de amar aponta para o controle de sua sexualidade, num momento em que a arcaica submissão da mulher, por meio de poderes divinos e sagrados, foi acentuada por sua dependência econômica, quando, na sociedade pós-industrial, a casa se dissocia do trabalho.[12] Mas a sua dissimulada passividade e tolerância compõem também um código de valores, apontando para o senso prático comum que lhe recomenda acomodar-se aos desatinos do casamento como forma de preservar seu lugar na hierarquia familiar. Se uma dessas imagens femininas considera seus próprios interesses, a outra veste a máscara do modelo de santidade, tomando-a como instrumento orientado para a conquista de fins almejados.

Por outro lado, a fusão, numa mesma personagem, da mentalidade romântica e da patriarcal não deixa de se apoiar na convicção de Machado a respeito da historicidade das formas literárias, condensada na máxima de que "a poesia morre porque é mortal".[13] Há, no conto, uma proporção exata entre a paulatina intensificação da pulsão sexual do garoto — gradativamente acentuada à medida que seus olhos deslizam primeiro pelo balanço do andar, depois pelos pés e destes para as pernas de d. Conceição — com o atordoamento mental e a perda de clareza lógica, de sua incapacidade para compreender as intenções da protagonista. Como um romântico narrador-leitor, Nogueira, em sua prática de leitura, vê-se

10 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Missa do galo". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 387.

11 Ibidem.

12 Cf. HOBSBAWM, Eric. "A nova mulher". In: *A era do capital. 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 276-9.

13 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "A nova geração". In: *Obras completas. Crítica literária*. Op. cit., p. 181.

preso às determinações do sensível, embevece-se pelo objeto que lê, deixa de se servir de suas faculdades racionais e não alcança compreender, em profundidade, a ação feminina. Com isso, Machado de Assis constrói uma teoria da narrativa romântica como aquela que vai gerando na recepção o efeito do entorpecimento dos sentidos. Por ela, esse tipo de narrativa, em vez de agir sobre a razão, atua unicamente sobre os sentidos, gerando, ao final, a preguiça mental. No pano de fundo do conto, a associação da figura feminina, passiva e resignada, à ideologia romântica e patriarcal alcança inverter ironicamente esse tipo de representação da mulher, projetando a avaliação de que o amor romântico dessexualiza as relações amorosas. Não se trata aí de antecipar o planificado sentimento de "amor e medo" de Mário de Andrade, mas antes de interpretar o amor romântico como aquele que, com fim em si mesmo, dissocia a mulher de alma da de corpo, o sexo do amor, o que compõe o retrato de toda uma geração que tem na histeria sua principal neurose.[14]

Essa mesma avaliação de que a narrativa romântica — seja ela o romance de costumes e de aventuras, seja o fragmento[15] byroniano — produz, na recepção, o atordoamento mental já havia sido precariamente desenvolvida num conto da carreira inicial do autor, "Frei Simão" (1864). Mas aí a tentativa fracassa porque o didático narrador de terceira pessoa dissocia a mentalidade patriarcal da liberal, não alcançando se desvencilhar nem da ideologia, nem da técnica de narrativa que critica. Já em "Missa do galo", a compreensão de Nogueira sobre os acontecimentos, analogamente ao fragmento romântico, estrutura-se por meio de pedaços justapostos, mas também de falhas da memória que, ao final, produzem partes que não se ligam, nem se reúnem em um conjunto coeso: "Falava emendando os assuntos, sem saber por quê, variando deles ou tornando os primeiros".[16] Marcando, mais uma vez, a presença do narrador irônico, na seguinte passagem o emprego do presente atemporal condensa a auto-análise do próprio desnorteamento

14 Cf. LEITE, Dante Moreira. "Lucíola. Teoria romântica do amor". In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional/EDUSP, 1979, p. 54-8.

15 Sobre o fragmento romântico, cuja expressão mais conhecida é o *Fausto* de Goethe e, no Brasil, *Macário*, de Álvares de Azevedo, e o *Guesa*, de Sousândrade, cf. ROSEN, Charles. "O fragmento romântico". In: *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 79-93.

16 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Missa do galo". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 390.

do discurso juvenil: "Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me".[17] Trata-se, assim, de pensar que o leitor romântico tende a ler o acontecimento por meio de pedaços truncados, de mosaicos semânticos carentes de um plano coerentemente traçado, permitindo, durante a leitura, que sua sensibilidade seja intensificada, o que gera o atordoamento dos sentidos, o embotamento da razão e, no limite, como em "Frei Simão", a loucura: "Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer missa e igreja".[18]

Como resultado do procedimento irônico, a ambígua divisão da perspectiva e das duas condutas distintas da figura feminina subverte os papéis ativo e passivo tradicionalmente associados respectivamente ao masculino e ao feminino. Ao transformar o garoto numa personagem bovarista e passiva, destinando, em contrapartida, à mulher o papel de membro ativo do par amoroso, Machado não deixa de analisar as complexas razões naturais e sociais que fundamentam as escolhas amorosas. Para subverter esses papéis, vale-se, inicialmente, do relativismo moral de Schopenhauer, para quem a sexualidade é central nas ações e nas relações entre os indivíduos. O desejo tomado como Vontade de viver define, nessa ótica, a meta do esforço humano.[19] Encenando, em d. Conceição, o princípio de que a pulsão sexual determina a conduta humana, Machado de Assis desafia a compreensão de que a mulher teria uma sexualidade atrofiada, devolvendo-lhe o direito de participação na vida sexual da espécie. Como força dotada de leis que extrapolam qualquer razão, a força do desejo nas ações dessa personagem garante-lhe a posição de sujeito ativo. Analogamente, em "Singular ocorrência", em nada se fundamenta a inesperada traição de Marocas. Potência intransitiva, nenhum fator de ordem moral, sentimental ou econômico justifica a sua infidelidade, mas apenas o desejo. Como "realidade pura", a "intensidade dos primeiros ardores" motiva a sua ação. Com é próprio de seu sistema estético, Machado desconsidera noções de honra masculina baseada na fidelidade feminina, mas também observa um

17 Ibidem, p. 391.

18 Ibidem.

19 Cf. SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do amor. Metafísica do belo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 3-22.

único assunto a partir de diversos ângulos, formulando duas ou mais reflexões em torno de um mesmo acontecimento, conforme os fundamentos do conto estabelecido por Edgar Allan Poe. Nesse sentido, em "Singular ocorrência" o autor, a um só tempo, joga também por terra as teses de Alexandre Dumas para quem é possível regenerar a mulher pelo amor.[20] No mundo natural em que o desejo predomina, a exigência cultural de fidelidade perde sua razão de ser.

Ainda que absorva a idéia de que a Vontade de viver se manifesta por meio da pulsão sexual, Machado de Assis rejeita prontamente a compreensão de que essa força vital se apresente também na forma do desejo de procriação, o que cria a oportunidade para que, no conto, ocorra uma irônica distância a um dos principais postulados de Schopenhauer sobre os fatores que alimentam a vida sexual dos indivíduos. O princípio segundo o qual as mulheres — diferentemente dos homens que tenderiam a preferir parceiras entre 18 e 28 anos, período de sua maior fertilidade — se deixam atrair, em geral, por homens entre 30 e 35 anos, período de apogeu da força de procriação masculina,[21] não resiste à derrisão. Encenando a atração de d. Conceição por um garoto de 17 anos, o autor inverte essas preferências.

Além das inclinações naturais, "Missa do galo" avalia também as determinações sociais que fundamentam a conduta amorosa de d. Conceição. A certa altura da narrativa, quando a hora já vai adiantada e a atração mútua arrefece-se, Nogueira informa sobre as motivações que impeliram d. Conceição ao casamento: "Não me contou, mas eu sabia que casara ao vinte e sete anos".[22] Considerando que, no século XIX, a média das mulheres tendia a se casar em idade ainda muito jovem e que aos 20 anos já poderia ser considerada solteirona; que nesse momento as suas alternativas de conquistar lugar social giram em torno do celibato ou do matrimônio; que "ser solteirona significa viver na casa paterna, submeter-se a seu regime, permanecer economicamente dependente dele" e que isso "implicava desprestígio, perda de status social";[23] considerando tudo isso é possível supor que d. Conceição

20 Sobre o diálogo de Machado de Assis com Alexandre Dumas cf. FARIA, João Roberto. "Singular ocorrência teatral". *Revista USP*, n. 10, p. 161-2, jun./ago. de 1991.

21 SCHOPENHAUER, A. Op. cit., p. 25-6.

22 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Missa do galo". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 392.

23 STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 30-2.

se casou para além do limite de idade exigido socialmente. O que significa também que o motivo central que a impeliu ao casamento assentou-se não em razões de ordem sentimental, mas no interesse de escapar da condição de solteira. Daí a sua conivência com o adultério do marido e sua predisposição à vingança e à traição. Após a morte de Meneses, o segundo casamento de d. Conceição com o escrivão juramentado deixa entrever o mecanismo mental da personagem que alia o interesse de conservar o patrimônio a uma inclinação pessoal.[24] Enquanto, no primeiro deles, ela se deixou escolher, a razão que a impele ao segundo matrimônio considera também os cuidados com o negócio da família. Se, enquanto escolhida, ela se torna, ao menos aparentemente, vítima das contradições sociais, na escolha por um agregado ela se transforma em agente reprodutora dessas contradições. Sua reiterada inclinação por agregados (o estudante provinciano e o escrivão juramentado do marido)[25] indica que, para Machado, as motivações da escolha amorosa da mulher burguesa, diferentemente das de estratos sociais desprivilegiados, como Marocas, podem se assentar também em razões socioeconômicas. Contra-argumentando que as opções amorosas não se ligam só a critérios de ordem natural, Machado de Assis leva em conta também o lugar social que aí ocupam escolhidos e escolhedores.

2. Em "Missa do galo" o autor discute a estética romântica na camada de fundo da narrativa, mas sem estender o argumento pela ação principal, assentando sua motivação maior na análise da psicologia da mulher burguesa. Em "O espelho" (1882) o fracasso da onisciência romântica para relatar a "fatal capitulação do indivíduo diante da Aparência dominante"[26] ocupa lugar central. Em camadas sobrepostas,[27]

24 Cf. BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003, p. 35.

25 Com Dircel Riedel, lembro que a condição de "agregado" era inerente ao escrivão juramentado que iniciava sua carreira como "menino de recados, escolhido em família da amizade do escrivão, de quem, com o tempo, se fazia auxiliar e depois escrevente". RIEDEL, Dirce. *Metáfora. O espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1974, p. 71-2.

26 Cf. BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 84.

27 Sobre a produção de duas linhas semânticas numa mesma fábula machadiana, cf. tb. a análise de "O homem célebre", feita por WISNIK, José Miguel, em: *Teresa*, revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas — USP. (São Paulo), Ed. 34, n. 4-5, p. 52, 2003.

o conto aborda, de um lado, as dificuldades de o sujeito conquistar sua própria individuação; mas, de outro lado, essa discussão protopsicanalítica não se realiza incondicionalmente, considerando a condição humana como tal, mas também estabelecendo uma associação entre ela e o foco narrativo romântico.

A sobreposição de duas camadas semânticas no relato de um mesmo acontecimento permite que a história seja lida de duas maneiras distintas, mas inter-relacionadas. Numa delas, leva-se em conta a figuração do sofrimento do sujeito diante do sentimento de perda da própria identidade e de seus esforços para se organizar interiormente tendo em vista a representação que o outro dele faz. Numa segunda leitura, indissociavelmente interpenetrada na primeira delas, "O espelho" plasma-se como uma revisão crítica de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, configurando também uma feliz oportunidade para que o autor analise as dificuldades românticas para trabalhar a contradição humana por meio da personagem constituída como tipo.

Nos conflitos do indivíduo gerados pelo fenômeno da auto-representação, a constituição do eu pela imagem é inerente à condição humana e remonta ao período entre 6 e 18 meses. Ao perceber a imagem de si no espelho ou mesmo a do outro, a criança experimenta um momento de excitação e de júbilo, gerando, segundo Lacan, uma primeira representação de si por meio da imagem da estatura relevante que tem diante de si. No entanto, a imagem originária funda uma discórdia primordial na construção da própria identidade, estruturando a dialética da história de formação psicológica do indivíduo. A imagem do espelho é simbolicamente internalizada com um acabamento e uma completude que destoam da falta de consistência e de coordenação motora dos meses neonatais. Com a imagem da estatura relevante a criança recobre o seu inacabamento anatômico e sua falta de coordenação motora, num descolamento que perseguirá o indivíduo ao longo de sua vida, especialmente nos momentos de mudanças libidinais. Nessa figuração, ao mesmo tempo que a criança antecipa a sua potência, experiencia seu próprio eu numa exterioridade, fora do seu ser-em-si. A forma total do corpo apresenta-se como uma imagem completa, mas externa e simetricamente invertida, dando origem à internalização de um corpo e de uma psicologia despedaçados, o que leva o sujeito a fundar uma luta permanente entre a sua impotência e a busca de integridade. Objetivando se desvencilhar do eu especular que criou um abismo entre seu

ser-para-si e para o outro, toma este como referência de sua própria identidade e passa a dele depender para se auto-representar. Nessa dependência, vive reações de impotência e de ostentação, numa ambivalência de personalidade que revela ao mesmo tempo uma identificação com uns e a concorrência com outros.[28]

O estádio do espelho lacaniano pode assim contribuir para compreender a re-atualização, pelo jovem Jacobina, do sentimento de perda de sua própria identidade, quando isolado da vida social, experiência essa de tal forma paradoxal que sua alienação completa só pode ser superada por meio das forças sociais que contribuíram para criar essa fissura. Nesse sentido, Jacobina sofre, conforme será visto, três modificações distintas em sua identidade, modelada ora pela mentalidade literária imperante, ora pela opinião alheia, ora ainda pela posse de bens. Em nenhum momento Machado de Assis desenvolve, na ação do protagonista, a hipótese de uma personalidade autônoma, constituída como uma essência previamente delimitada, para aquém do meio social, negando, com isso, a hipótese de transcendência da alma. Sempre considerando o indivíduo como um ser social, o autor estabelece a equação entre uma alma que olha de dentro para fora e a outra, de fora para dentro, destinando a esta a função essencial de transmitir a vida.

Para modelar as três consciências distintas de Jacobina, o autor recorre à divisão, feita por Schopenhauer, dos bens humanos em duas classes distintas: o que se é, a riqueza interior ou a alma interna que contribui imediatamente para a felicidade, superando em muito a outra classe de bens subdividida em duas: o que alguém possui e o que a nossa existência representa para o outro, a opinião que de nós ele traça:

> [...] o homem mais feliz é aquele a quem a própria riqueza interior é suficiente e que necessita de pouco ou nada do exterior para seu entretenimento, visto que semelhante importação custa muito, torna dependente [...]. Pois, dos outros, do exterior em geral, não se pode, em nenhum caso, esperar muito. O que alguém pode ser para outrem tem limites bastante estreitos no final, cada um permanece só, e então se trata de saber *quem* está só.[29]

28 Cf. LACAN, J. "O estádio do espelho". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

29 SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 30.

Schopenhauer postula ainda que, sendo o destino "cruel e os homens, deploráveis", a média da qualidade das consciências reside justamente na estultice de se auto-representar a partir da referência externa. Se pode ser feliz o homem que se basta a si mesmo, preferindo a solidão e o ócio ao convívio social, o indivíduo "normal", em geral, procura fugir de seu vazio interior apegando-se às coisas exteriores, a reuniões entre amigos e familiares, à posse, à posição, à honra e à glória. Em contrapartida, a boa consciência aspira, em geral, ao ócio como momento privilegiado de domínio de seu próprio eu e na medida em que ele, o ócio, proporciona uma ocupação espiritual não subordinada à vontade. À consciência intensificada o convívio social desagrada, já que, quanto mais se tem em si, menos o mundo exterior se faz necessário. No extremo oposto em que Machado de Assis instala a crise de Jacobina, indivíduos presos muito mais aos prazeres do bem-estar pessoal do que aos do espírito tendem, em geral, a fugir do ócio e da solidão como forma de evitar o próprio vazio interior e, assim, deparar-se com o tédio e com a apatia. Como fuga de si mesma, a mísera consciência procura passar o tempo fazendo da vida objetal o eixo em torno do qual gira o seu eu. Nesse caso, a consciência de si depende da representação alheia: a carência da estima correta do que se é em-si e para-si, assim como a correspondente sobrevalorização do que se é apenas aos olhos de outrem, limita as fontes da felicidade, podendo inclusive levar o indivíduo a sucumbir quando as forças externas falharem. Machado de Assis aplica esses pressupostos na análise da personalidade de Jacobina, apropriando-se e desenvolvendo a situação-limite em que o sujeito se depara com a perda dos motivos que antes constituíam o seu eu, situação esta concebida por Schopenhauer como hipótese: "O homem normal, ao contrário, em relação aos deleites de sua vida, restringe-se às coisas *exteriores*, à posse, à posição, à esposa e aos filhos, aos amigos, à sociedade etc. Sobre estes se baseia a sua felicidade de vida, que desmorona quando os perde ou por eles se vê iludido".[30]

No conto, duas minifábulas condensam dispersando cada uma das duas almas exteriores exploradas por Schopenhauer e por meio das quais Jacobina se modela durante e após a vivência de sua própria dessubstancialização. A fim de exemplificar uma das motivações externas a que a consciência pode se apegar para se auto-

30 Ibidem, p. 40.

organizar internamente, o protagonista cita Shylock, personagem de *O mercador de Veneza* cuja alma se prende excessivamente aos bens materiais, excesso este que desemboca, quando os perde, em sua morte interior:

> A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. "Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no peito". Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele.[31]

Como, no entanto, a alma exterior nem sempre é a mesma para cada indivíduo, podendo inclusive variar numa mesma pessoa, a minifábula da senhora do diabo metaforiza e antecipa as variações que a identidade de Jacobina sofre ao longo de seu relato. Assim como o herói que muda de personalidade por três vezes ao longo do conto, essa senhora modifica constantemente a sua conforme as estações do ano, ora freqüentando a ópera, ora um concerto, um baile no Cassino, Petrópolis, a rua do Ouvidor etc. Nessas consciências alienadas pelo convívio social e pelos bens materiais, a senhora do diabo, Shylock e Jacobina entregam suas almas às coisas e aos valores mundanos:

> Para evitá-lo, em relação aos reais e naturais, esses motivos são como o papel-moeda comparado à prata, porque seu valor é tomado de modo arbitrário. Tais motivos são os *jogos*, de cartas e outros [...]. À sua falta, o homem limitado vale-se de bater e tamborilar em tudo o que lhe cair à mão. Até o charuto lhe é um sucedâneo.[32]

Ao longo do conto, a primeira personalidade encarnada por Jacobina refere-se à que portava antes de sua nomeação como alferes. Antes do evento fantasmagórico, a natureza primitiva do herói, de um tempo anterior a sua ascensão ao cargo militar, era preenchida pelo "sol, o ar, o campo, os olhos das moças", lugares-comuns esses, como se sabe, da tradição literária romântica, quando se privilegiaram o gênero idílico e o lírico-amoroso. O fato de Jacobina se predispor a escrever um artigo político, um romance ou uma ode indica que, antes de se tornar alferes, ele não se

31 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "O espelho". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. II, p. 402-3.

32 SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Op. cit., p. 29.

constituía como um indivíduo alheio ao mundo letrado. No episódio do isolamento familiar, para enfrentar a solidão interior e o isolamento social recita "versos, discursos, trechos latinos, liras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas, uma antologia de três volumes".[33] A despeito disso, com a sua ascensão profissional apega-se, num segundo momento, ao prestígio adquirido com o cargo, torna-se suscetível à opinião alheia, passa a se contemplar na alteridade, restringe sua consciência às coisas exteriores, ao mundo das aparências e das conveniências sociais, levando sua antiga alma romântica a se desvanecer no ar e a ficar restrita ao passado:

> Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem.[34]

Num terceiro momento localizado após a experiência traumática, Jacobina transmuta-se em cáustico capitalista. A despeito de sua instrução e de sua ácida inteligência, analogamente a Schylock ele se transfigura numa consciência modelada pelo cálculo e pelo acúmulo de dinheiro. Feito isso, a construção de sua última identidade continua presa à exterioridade, o que implica a recorrência no mesmo equívoco que o levara antes a sofrer o trauma. Embora, no terceiro momento de sua vida, o herói adquira, como lição da experiência, aversão à opinião alheia, a alteração em sua relação com o mundo e consigo mesmo não implica transformação, mas a mera substituição de uma motivação externa por outra, a da honra conquistada com o cargo pela posse do capital. Não alcança, com isso, preencher qualitativamente a sua interioridade. Rompendo com a ilusão burguesa de autonomia do indivíduo diante das instituições sociais, Machado de Assis analisa-o como uma mísera consciência que se adestra às coisas e que, por isso, possui mesmo caprichos cambiantes, fazendo sua individualidade e o deleite de sua vontade se modelar por meio da consciência burguesa, oscilando ora para a "compra de uma casa de campos ou cavalos, ora dará festas ou fará viagens, mas, sobretudo, ostentará grandes luxos".[35]

33 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "O espelho". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 409.

34 Ibidem, p. 405.

35 SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Op. cit., p. 28-9.

Como muitos outros contos e romances da maturidade do autor, "O espelho" capta, por meio de imagens plurissignificativas, um momento singular da vida humana. O andamento da narrativa realiza-se por meio de imagens ricas que a dotam de um mistério envolvendo a complexidade da vida. Como em poemas, suas imagens exigem uma leitura atenta às variações de sentido operadas ao longo da história.[36] Nessa concorrência de significações ambíguas, ao mesmo tempo que se vale do relato de um acontecimento exemplar para analisar os conflitos interiores diante da alienação dos valores humanos, Machado de Assis empreende também, nesse conto, uma discussão paralela sobre a involuntária contribuição da estética romântica para esse processo.

No diálogo crítico entre "O espelho" e a novela de Álvares de Azevedo, o assunto dos dois enredos é o mesmo. Tal como o modelo fornecido por *Decameron*, a novela confere destaque aos contos enquadrados pela situação inicial que, por sua vez, lhes serve de moldura informando quem, onde e quando as histórias são relatadas. "O espelho" e *Noite na taverna* apresentam a mesma moldura, com o mesmo número de personagens desenvolvendo dramaticamente o enredo, reunidos na mesma hora noturna e misteriosa, em lugares isolados da vida social, discutindo o mesmo assunto da transcendência da alma. Entre os traços internos da novela a que Machado de Assis e Álvares de Azevedo mais obedecem, seus textos se desenvolvem a partir de uma contradição, respectivamente de um enigma e de um erro que manterá o fio condutor da intriga, acarretando, ao final, profundas mudanças no modo como a personagem organiza o mundo da vida. Desse procedimento deriva a unidade de impressão, tão almejada por Edgar Allan Poe, fazendo com que a narrativa se arremeta com impetuosidade para o final, já que seu plano cria o efeito enigmático no meio da narrativa, deixando para a conclusão a surpresa final.[37] Não obstante, as analogias entre um e outro texto param por aí.

O eixo em torno do qual gira o enredo e o diálogo de *Noite na taverna* é a crítica à concepção de literatura como instância privilegiada de correção moral, de

36 Sobre os contos metafóricos de Machado de Assis, cf. GOMES, Eugênio. "Apresentação". In: *Machado de Assis. Contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1970, p. 17.

37 EIKHENBAUM, B. "Sobre a teoria da prosa". In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura. Os formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 157-68.

transmissão da fé religiosa e da crença na razão e no progresso. Ao fazer suas personagens reduzirem a religião e a ciência à manifestação de mentiras, Álvares de Azevedo alcança expressar suas desavenças com sistemas filosóficos absolutos, sobretudo com o ecletismo em voga na cultura letrada da época. Em *Noite na taverna*, a tentativa de procurar um sentido para a transcendência da alma, dramatizando várias vozes que defendem a adoção de sistemas filosóficos distintos, principalmente o epicurismo, o idealismo, o ateísmo e o materialismo, resulta de uma reação a sistemas filosóficos dogmáticos, tidos como insuficientes para formular um conhecimento da vida. Dizendo de outra forma, trata-se de uma resposta à vertente romântica representada por Gonçalves de Magalhães que, ao longo de sua obra, propõe que a literatura brasileira, para se definir, descreva entusiasmadamente a paisagem e os costumes locais, expresse a fé no progresso e no dogma católico e adote a filosofia eclética como guia intelectual dos jovens letrados, efetivando-se como uma veemente condenação a sistemas filosóficos céticos e materialistas. Com a defesa de adoção de vários sistemas filosóficos, Azevedo procura combater o exclusivismo do didatismo moral em arte e em filosofia, levando suas personagens a incorporarem uma perspectiva negativista e macabra diante dos rumos da civilização ocidental.

Em conjunto, as referências de "O espelho" ao pensamento poético de Álvares de Azevedo estabelecem, inicialmente, uma analogia entre as três consciências de Jacobina com as mudanças que o pensamento estético desse poeta sofre ao longo de sua obra, modificações estas teorizadas por ele no Prefácio à *Lira dos vinte anos*. Analogamente ao herói machadiano que muda de alma por três vezes, Azevedo assenta a unidade de seu pensamento poético numa binomia, compreendendo que as suas "duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta" escreveram a sua obra lírica, "verdadeira medalha de duas faces". Num processo de autocrítica, o poeta anuncia aí sua discordância com seu próprio pensamento poético, que procurava em esferas transcendentes e místicas as fontes de sua obra. Questionando a própria prática literária, toma-a por monótona, declarando a aproximação de sua arte a esferas sensíveis e prosaicas. Para demonstrar a ruptura com sua anterior consciência poética, Azevedo formula a frase, parafraseada por Jacobina, segundo a qual "todo vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade da bela mulher a quem

amamos".[38] Jacobina, por sua vez, afirma que o sentimento de perda de identidade deve ser ilustrado pelos fatos: "Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. *A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada*; e se bem me lembro, um filósofo demonstrou o movimento andando."

A frase de Jacobina, aqui grifada, vale-se da análoga comparação de Álvares de Azevedo a respeito das relações, em literatura, entre as visões abstratas e a realidade sensível da mulher amada. Em que pese, no entanto, a tentativa do poeta de repousar a verossimilhança de seu texto no mundo sensível e prosaico, todas as personagens de sua novela tomam a fatalidade do destino, e não a experiência, como mola dos infortúnios individuais. Com isso, Azevedo congela a representação ficcional da vida prosaica, isola os conflitos individuais da experiência social, construindo a decadência moral da sociedade apenas como pressuposto. Analogamente a Jacobina que em seu deleite com a bajulação e os salamaleques não se dá conta do movimento dos escravos, os heróis de Azevedo afastam os olhos da vida em sociedade, significando-a genericamente pela corrupção dos costumes e dos valores. Concebendo schillerianamente o real como impedimento para a conquista do ideal, seus heróis entendem que a decadência moral e social não permitia mais a realização de um tipo de arte eminentemente espiritual. Nessa novela, o principal fator responsável pelo esvaziamento do senso moral num destino fatalmente trágico, unificando todas as histórias numa mesma visão de mundo, reside na impossibilidade de se levar a cabo um tipo de arte elevada, cujo desenvolvimento numa forma artística ideal entra em choque com essa mesma fatalidade.

Machado de Assis, por sua vez, ao enunciar, pela boca de Jacobina, a irônica idéia de que o movimento deve ser testado andando, incorpora as desavenças de Diógenes com as aporias de Zenão acerca da impossibilidade do movimento contínuo. Feito isso, pressupõe que as mudanças devem ser ilustradas não por idéias abstratas, mas pela práxis, projetando uma crítica ao caráter idealizante dos princípios estéticos de Azevedo. A primitiva identidade romântica de Jacobina, alheada do mundo da experiência, não resiste à prova do choque com a vida social. Por outro lado, ao colocar o Jacobina, outrora romântico, em confronto com o

38 AZEVEDO, Álvares. Prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*. In: *Obras completas*. Org. Homero Pires. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Cia. Editora Nacional, 1942, v. I, p. 128.

mundo do trabalho e com códigos da vida social, Machado supõe uma *trinomia* em Álvares de Azevedo, desdobrando num terceiro termo suas anteriores condutas poéticas. Ao encenar essa suposta terceira consciência, Machado interpreta, e recusa, as variações do pensamento poético azevediano, pressupondo aí uma inócua seqüência de suas consciências que incorpora um princípio artístico e um sistema filosófico para destruir outros anteriores e assim por diante. Estritamente apegada a um idealismo metafísico, essa perpétua alteração e infinitude na organização da consciência revelam a alienação do sujeito e a causa de sua derrocada. Daí que, para o narrador de terceira pessoa de "O espelho", a "disparidade de votos" sobre as "várias questões da alta transcendência" não acarreta a menor "alteração aos espíritos".[39] Nesse mesmo sentido, a motivação do nome do protagonista, Jacobina, alude à fama de Álvares de Azevedo como um rebelde que, em seus discursos, reage à manutenção da monarquia, apelando para a importância das sociedades secretas, inclusive admirando um suposto comunismo em George Sand.[40] Como resultado da recusa machadiana da infinitude e das polêmicas sobre a transcendência da alma em *Noite na taverna* tem-se o relato de um acontecimento chocante, capaz de revelar a fragilidade da subjetividade, seja romântica ou não, quando posta diante das necessidades do trabalho e das determinações sociais. Diante delas, a consciência romântica de Jacobina esfumaça-se e vira pó, desabando juntamente com toda a tradição romântica. Em uma explícita referência à perda da identidade do sujeito romântico, o valor afetivo do espelho metaforiza a própria tradição. O estimado objeto fora doado à tia por sua madrinha, que o herdara da mãe que, por sua vez, o comprara de umas fidalgas da época de D. João VI. O período de existência do espelho cobre todo o processo de eclosão e vigência do romantismo.[41]

39 Ibidem.

40 Num artigo de 1866, testemunhando a recepção do ceticismo de Álvares de Azevedo na geração que lhe sucedeu, Machado de Assis assim avalia a prosa do poeta byroniano: "Ensaiou-se na prosa, e escreveu muito; mas a sua prosa não é igual ao seu verso. Era freqüentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estréias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso. A idéia lutava-lhe, e a erudição dominava a reflexão". MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Lira dos vintes anos". In: *Obras completas. Crítica literária*. Op. cit., p. 112.

41 Ibidem, p. 406.

Quando Jacobina, em crise, resolve nele se mirar, o espelho reverbera uma imagem "vaga e difusa, sombra de sombra". Na segunda tentativa do herói para encontrar a sua própria imagem, ele projeta "[...] a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos". Na simbologia do objeto, inicialmente referida à tradição dos costumes, acumulam-se também referências ao sistema imagético preferido pelos românticos, quando a tentativa de representar o ideal e o anseio por uma vida espiritualmente elevada promove a predileção por significantes evanescentes e etéreos. O espelho carrega, assim, uma simbologia que o compõe como uma moldura, cujo quadro irradia a interioridade dissolvida do sujeito, mas também a prática literária que aliena os elos entre o indivíduo e a experiência social. No quadro, a imagem do romântico Jacobina se dissipa no espelho de uma tradição carcomida. Desvanece-se na cena tanto a sua integridade anímica, tantas vezes ansiada pelos românticos, como a própria tradição.

Outra citação de *Noite na taverna* feita por "O espelho" produz uma comparação e um distanciamento crítico entre a perspectiva ambígua deste e a onisciência absoluta daquele. A novela de Álvares de Azevedo encerra-se com a seguinte informação do narrador de terceira pessoa: "A lâmpada apagou-se". Com a frase, a discreta terceira pessoa orienta a recepção do texto, informando-lhe sobre a intenção de adequar estritamente a obra ao gênero dramático. Com função análoga ao movimento da descida da cortina no encerramento de uma peça teatral, o apagamento da luz alude metonimicamente ao drama e, assim, à adesão incondicional do autor a ele, visto como um gênero propício para relatar os conflitos do indivíduo na vida moderna. Com efeito, ao longo de *Noite na taverna*, a preocupação em dramatizar o máximo possível os acontecimentos limita a presença da terceira pessoa a momentos imprescindíveis, apenas quando ela se faz necessária para regular a relação do leitor com os acontecimentos. Isso faz com que as histórias dessa novela sejam predominantemente apresentadas pelo diálogo.

Em "O espelho", tão logo Jacobina encerra o seu relato, a terceira pessoa do conto informa: "Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas". Aí, a terceira pessoa enfatiza que o sujeito da ação não é o alferes, nem tampouco o capitalista, mas o cáustico narrador autoritário que não admite réplicas e que desce do alto da metafísica em direção à vida externa. Aparentemente gratuita,

mas imprescindível à economia da história, a descida do narrador encena o fim de uma tradição que dramatiza metafisicamente os conflitos do indivíduo. Mas o significante "narrador" aponta ainda para a preferência pelo misto da apresentação da história quer de modo dialogado, quer indiretamente, isto é, pela alternância entre a fala da personagem e a da terceira pessoa. Graças a essa alternância, a primeira pessoa pode se observar e narrar seus conflitos pregressos enquanto é observada pela terceira pessoa que traça suas observações sobre o episódio central. Em conseqüência, a imagem da descida do sujeito decreta o fracasso da forma dramática alvaresiana, assim como de seu unívoco foco de primeira pessoa, indicando com isso a preferência pelo épico e o privilégio concedido não ao drama sentimental do sujeito, situado na transcendência, mas à sua vivência interior diante das condições sociais de seu tempo.

Na cena inicial de *Noite na taverna*, se o diálogo dos cinco narradores sobre os distintos sistemas filosóficos pretende contestar a hegemonia de uma única doutrina, a escolha da forma dramática poderia ter sido apropriada, pois permitiria que cada uma delas expusesse, sem intermediação, suas próprias opiniões sobre o assunto central do texto. Com isso, o autor teria garantido a convivência entre distintos sistemas filosóficos, distribuindo a perspectiva por suas várias personagens. Os contos enquadrados e a ficcional cessão da voz autoral aos vários narradores homodiegéticos, apresentando perspectivas relativamente parciais sobre os acontecimentos, podem, em conjunto, propiciar uma multiplicidade de visões do mundo, tornando os acontecimentos incertos. Diante disso, a seqüência das ações tende a perder a sua causalidade lógica e a ganhar um traço provisório. Repousando o foco da narração em várias perspectivas atuantes, pode-se ainda suprimir a distância que separa o leitor da consciência subjetiva, permitindo àquele ter acesso direto à vida interior da personagem. O êxito da dramatização reside, assim, na potencialidade que ela carrega de mostrar diretamente a cena, em vez de, como na ficcionalização do narrador onisciente, explicar indireta e absolutamente os acontecimentos. Ainda que o foco na personagem seja uma ficção, o autor pode, com ele, relativizar a verdade sobre a história, criando para o leitor a ilusão de que ele mesmo pode montar a coerência interna do enredo, formular a sua própria interpretação, sem que para isso dependa da onisciência absoluta. Com isso, o leitor participa mais ativamente da história, pois pode, caso resolva

montar a coerência da história, formular sua própria compreensão, recuperando os acontecimentos lacunares, contraditórios e excludentes.[42]

Em Álvares de Azevedo, além da cessão da voz do narrador onisciente às personagens, outra evidência de que ele pretendeu, de modo incipiente, dissociar o autor do narrador e, assim, relativizar o relato da história, encontra-se no gesto de batizar o narrador de suas prosas. Conforme o capítulo inicial de *Noite na taverna*, "Uma noite do século", a terceira pessoa denomina-se Jó Sterne. Assim também em *Macário* cujo narrador nomeia-se Puff. Com o recurso, Azevedo procura, com pouco êxito e de modo bastante incipiente, descolar a perspectiva do autor da do narrador, seguindo a tendência de suas poesias voltada para criar perspectivas poéticas antagônicas, a do poeta crente, de um lado, e a do poeta maldito e cético, de outro. No entanto, a tentativa de relativizar o foco fracassa, já que a voz autoral, em *Noite na taverna*, não se constitui como uma interlocução divergente das reflexões de suas personagens, unificadas tendo em vista a mesma concepção idealizada sobre a arte e a mesma postura diante da vida social, pintada de modo estático e macabro.

Em que pese a brecha aberta pela forma dramática na relativização dos pontos de vista, os narradores-personagens de *Noite na taverna* adotam a mesma compreensão de que a desagregação social justificaria o comportamento transgressor dos códigos sociais e artísticos. A perspectiva de todos os contos dessa novela é unificada pelo mesmo tipo de poeta demoníaco, em permanente deslocamento e transgressão. Aí, a maioria de suas personagens são poetas, artistas plásticos ou simplesmente letrados. A aproximá-los, ainda, a tendência a imprimir um valor positivo a atos e a comportamentos normalmente tidos por viciosos. Ainda que Álvares de Azevedo procure problematizar os pontos de vista, a univocidade autoral atravessa a fala de todas as personagens, fazendo brotar a voz inconfundível do autor. Com isso, seu narrador torna-se autoritário, pois elimina a interlocução e a absorção de vozes divergentes.

O narrador de "O espelho", por sua vez, cede o relato dos acontecimentos à personagem, mas sem deixar de lado as discretas opiniões daquele como recurso de

42 Cf. BOURNEUF, Roland e OUELET, Real. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

análise das relações entre a fábula e a história da literatura. A cessão da voz da terceira pessoa para a primeira delas permite que esta possa se observar em ação num passado remoto. Revivendo, relatando e vendo-se em cena, a personagem alcança um conhecimento parcial sobre sua vida pregressa e sobre sua derrocada como sujeito. Diferentemente do poeta romântico que procura problematizar os pontos de vista variando o número de vozes, Machado de Assis condensa a complexidade da vida interior e das relações humanas numa única personagem só aparentemente plana. Ao fazer com que o cáustico narrador autoritário se debruce sobre seu passado, torna-o apto quer a relatar os desatinos de sua vida interior, quer a produzir um relato complexo. A complexidade da personagem reside justamente em sua planificação que gera a crise interior e a perda da identidade. Com isso, o conto encena também o processo de transformação, ao longo da diacronia literária, do tipo em indivíduo.

Machado de Assis faz, assim, da comparação entre a tradição literária antecedente e o novo tipo de literatura, fundada na análise da psicologia e dos conflitos sociais, a história segunda desenvolvida junto com a fábula primeira de Jacobina. Nesse sentido, ao reagir peremptoriamente contra a prática de réplicas, a personagem realça também a unidade na aparente diversidade dialógica da narração de Álvares de Azevedo. Ao se recusar a empreender um debate democrático a respeito da natureza da alma, ele se conforma a uma despótica consciência para quem "a discussão era a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial". Uma vez que a interlocução é condição *sine qua non* para a relativização das verdades sobre a vida, essa consciência autoritária refere-se também a uma prática literária que não admite a interferência de um ponto de vista adverso, conformando uma narração ingenuamente onisciente e monofônica. Mas no conto de Machado de Assis, a alternância de olhares, um posto de fora da ação, outro de dentro, opera um descolamento crítico entre os dois tipos de perspectiva, produzindo um distanciamento irônico entre "as alegrias da geração que começa" e "as tristezas da que termina".[43] No jogo de espelhos interpostos, o

43 "Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes, crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas." MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Último capítulo". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. II, p. 75.

narrador destaca sua preferência pelo foco duplo, com descolamento entre ele e a personagem, e, conseqüentemente, seu afastamento da onisciência ingênua. Assim, o conto também encena outro traço fundamental da obra de Machado de Assis, voltado para incorporar ironicamente visões discrepantes sobre um mesmo acontecimento. Se seu narrador intruso se limitasse a uma única perspectiva — ou só à do autor, à masculina ou à feminina, à da burguesia, do escravo, do indivíduo pobre e livre etc. —, o autor não teria logrado reproduzir o complexo sistema social que envolve sua época, o que o dissenso e a reprodução de verdades contradizentes podem proporcionar.

Cilaine Alves Cunha é professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autora de *O Belo e o Disforme*: Álvares de Azevedo e a ironia romântica [EDUSP, 1998].

"O imortal" e a verossimilhança

João Adolfo Hansen

Resumo Quando republicou "O imortal", em 1882, Machado de Assis continuava interessado na paródia e no pastiche como gêneros literários. A partir de 1880, tinha começado a usar autores ficcionais que escrevem textos improváveis ou inconfiáveis. Com eles, transforma a matéria social de seu tempo, relativizando e destruindo a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos, os conceitos e as estruturas da realidade objetiva. O texto demonstra que a desnaturalização dos modos habituais de ler incide diretamente sobre a verossimilhança, tema de "O imortal". **Palavras-chave** Machado de Assis; "O imortal"; verossimilhança; gêneros literários.

Abstract *When "O imortal" was published, in 1882, Machado de Assis was still interested in parody and pastiche as literary genres. From 1880 on, he started to make use of fictional writers who produced works which were either unrealistic or not to be trusted. With them, Machado transforms the social substance of his time, questioning and destroying the type of representation based on the presupposition that the signs, concepts and structures of reality have to coexist in a harmonic relationship. The text demonstrates that the denaturalization of habitual ways of reading has direct consequences for the mechanism of verisimilitude, the theme of "O imortal".*
Keywords *Machado de Assis; "O imortal"; verisimilitude; literary genres.*

Entre 15 de julho e 15 de setembro de 1882, Machado de Assis publicou os seis capítulos do conto "O imortal" em *A Estação*, uma revista feminina do Rio de Janeiro. No final dele, o narrador afirma: "Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos".[1] Segundo Jean-Michel Massa, o conto é "a repetição de 'Rui de Leão', assinado Max, publicado no *Jornal das Famílias*, janeiro-fevereiro-março 1872 e republicado por Magalhães Júnior nos *Contos Recolhidos*, pp.89-117".[2]

1 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "O imortal". In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, v. 2 (Conto e Teatro), p. 900.

2 Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Ed. ilustrada. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Conselho Nacional de Cultura, 1971, p. 534.

"O imortal" começa com a fala do Dr. Leão, médico homeopata, que relata a história da vida de seu pai para o Coronel Bertioga e o tabelião João Linhares: "— Meu pai nasceu em 1600...". É uma noite chuvosa de novembro de 1855, numa vila fluminense, "suponhamos que Itaboraí ou Sapucaia", diz o narrador. Bertioga é o proprietário da casa onde estão; Linhares é um "espírito forte", expressão francesa que no século XVII significava "libertino", e, no XIX, "livre-pensador". "— Perdão, em 1800, naturalmente... — Não, senhor, replicou o Dr. Leão, de um modo grave e triste, foi em 1600."

É provável que a história que o médico começa a contar para seus ouvintes também não coincida "naturalmente" com as opiniões do leitor. O leitor considera falsa a opinião de que um homem possa viver 255 anos, pois não conhece nenhuma evidência empírica que a comprove como fato biológico natural, habitual e normal. O narrador põe em cena essa mesma opinião, quando faz o homeopata antecipar-se às objeções dos ouvintes: "[...] na verdade a história de meu pai não é fácil de crer". Realmente, não é. Vejamos três ou quatro coisas que permitam discuti-lo.

Comecemos pelo gênero do conto. Machado de Assis o escreveu elegendo uma tradição antiga para ele, a de Luciano de Samósata, um grego do segundo século da era cristã, autor de obras satíricas e paródicas relacionadas à chamada II Sofística.[3] Caso de *História verdadeira*, uma paródia, informa Henrique Murachco, das narrativas de Odisseu na corte do rei Alcino nos cantos IX e seguintes da *Odisséia*.[4] Como outros textos de Luciano, *História verdadeira* se caracteriza pela improbabilidade das ações e dos eventos narrados, improbabilidade que hoje chamamos "fantástico". O gênero, que foi usado por autores conhecidos de Machado de Assis, como Swift, de *Viagens de Gulliver*, Campanella, de *A cidade do sol*, ou Cyrano de Bergerac, de *Viagem à Lua*, tem regras específicas: é uma ficção falsa, ou seja, ficção sobre coisas impossíveis e improváveis. Para especificá-la, podemos repetir a pergunta de Espinosa: a narração de um evento que não ocorreu em

3 Cf. REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia*. A sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

4 LUCIANO DE SAMÓSATA. *Diálogo dos mortos*: versão bilíngüe grego/português. Trad., intr. e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena/EDUSP, 1996, p. 14.

parte alguma é *falsa* ou *fictícia*? Há dois tipos de critérios para responder, o de existência e o de essência.

Quando a narração se refere a algo que realmente *existe* e o relaciona com um evento que não ocorreu em parte alguma, tem-se a "*ficção primeira*". Por exemplo, com a referência à existência de uma pessoa conhecida, Machado de Assis, inventa-se a ficção de algo que nunca ocorreu, como uma viagem à Inglaterra, onde Joaquim Maria faz contatos com uma leitora de *Otelo* chamada Capitolina. Tem-se a "*ficção segunda*" quando a narração se refere somente à *essência* dos seres; com a referência à essência, é possível inventar uma ficção verdadeira, como *vera fictio*, e uma ficção falsa, como *falsa fictio*. Como exemplo desta, imaginemos uma história absurda, onde um inseto infinito voa num espaço que, teoricamente, deverá estar todo ocupado por seu corpo; ou uma personagem que tem uma alma quadrada. Ou, ainda, um homem imortal.

A distinção permite conceber operacionalmente a ficção verdadeira como a narração que relaciona a existência ou a essência verdadeira de algo com eventos que não aconteceram. E também definir a ficção de algo falso, que não é nem existe, como história que relaciona o não-ser com acontecimentos que nunca ocorreram. A *falsa fictio* inventa algo impossível de ser e, assim, de ocorrer. Em ambos os casos, verdadeiro e falso, o termo *ficção* define uma operação da imaginação, uma técnica, uma forma e um efeito aplicados ora ao conhecimento de existência, ora ao conhecimento de essência.

As duas espécies de ficção podem ser relacionadas com a passagem da *Poética* em que Aristóteles prescreve que o gênero histórico trata do que efetivamente ocorreu, como uma narrativa de existência que conta eventos particulares e verdadeiros, diferentemente da poesia, que figura o possível ou o universal, como ficção de essência sem necessidade de se referir a eventos particulares. Como se sabe, Aristóteles considera a história inferior à poesia, porque a história é mímesis parcial que trabalha com o conhecimento de existência do passado ou um conhecimento particular fornecido por testemunhos. Por isso mesmo, em suas versões clássicas, a história consegue estabelecer a variante "verdadeira", quando estabelece "fatos" que permitem eliminar outras variantes concorrentes. Como dizia Jean-Pierre Faye, o incêndio do Reichstag não pode ter sido produzido ao mesmo tempo pelos comunistas e Van der Lubbe, versão nazista, pelos SA de Göring, versão da

Internacional comunista, e por Van der Lubbe sozinho, versão de Tobias. As três versões se excluem logicamente e é impossível que sejam verdadeiras ao mesmo tempo. Com isso, a história se opõe à fantasia poética que, mesmo ao tratar do passado, como a novela histórica, não refere o que efetivamente foi, mas o que poderia ter sido.

O Dr. Leão afirma que sua história não é fácil de crer. Realmente não é, se o fantástico do seu gênero, como ficção falsa, for avaliado com as opiniões positivistas e realistas que o leitor, assim como João Linhares, consideram verdadeiras quando pensam em "realidade", pressupondo que a ficção é uma imitação direta da mesma. O gênero fantástico é explicitamente incrível: a descrença é seu pressuposto, não seu efeito, pois sua matéria é não-ser. Seu destinatário deve saber que lê uma arte de representar o inacreditável do não-ser e do não-existente, aceitando, contudo, a realidade da convenção e do artifício. Na história fantástica, nada existe em que acreditar, a não ser o bom desempenho técnico e artístico das convenções de um gênero que trata do falso. O gênero prevê que seus personagens vivam aventuras e situações improváveis. Por exemplo, ser um morto que escreve. Ou ser pernambucano e tornar-se rei da Inglaterra. O último exemplo é tipicamente fantástico, na medida mesma em que os possíveis de uma vida apenas mortal são por definição restritos e restritivos. Afinal, lembremos Sartre, cada um é o que faz com o que fizeram dele. Nunca é suficiente, embora o pouco quase sempre seja demasiado. O que acontece ao personagem de "O imortal" é ser e fazer muito, acumulando e vivendo demasiadamente na sua os vários possíveis das vidas de outros homens: pernambucano, religioso franciscano, amante de índia, amante de lady escocesa, guarda papal, rei de Inglaterra, traficante de escravos, soldado, espião etc. A história incomum de sua vida é efetivamente uma história esticada como somatória, por assim dizer, de existências, escolhas e ações de muitos homens. Nos diversos momentos dos seus 255 anos, variam enormemente as pessoas e as experiências; no entanto, em todas as situações que vive, ano após ano, entre 1639 e 1855, sempre se lê a mesma história básica. Como se, vivendo o impossível da imortalidade, a cada nova experiência estivesse condenado a efetivamente viver as possibilidades restritas de uma vida só mortal, repetindo na longa extensão da sua as mesmas poucas experiências da vida breve de todos, o amor, a aventura e a intriga. Não há moral da história, pois quer divertir; no entanto, se quiser, o

leitor cioso de moralidade poderá concluir que estar livre da morte, mas sujeito às contingências da condição humana, é tristemente tedioso, uma vez que Pangloss é um estúpido e este aqui não é, com toda evidência, o melhor dos mundos possíveis. Não é sem alívio que Rui de Leão vai enfim para o outro lado do mistério, onde está Brás Cubas, que lá continua escrevendo.

Obviamente, Machado de Assis é um mestre insuperado na sátira e na paródia que caracterizam a tradição luciânica, podendo-se supor que, sendo o monstro de perversidade que é, também deseja que seu leitor descreia. E não do tema, "imortalidade", nem da história do personagem que vive 255 anos, porque as inventa como o fantástico que diverte a fantasia do "bom povo" de 1872, como poderá, talvez, divertir o de 2004. Ao republicar o conto em 1882, provavelmente para ganhar uns cobres, já poderia supor que seus leitores fossem como aqueles cinco do prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/81). Não eram, evidentemente, porque "O imortal" foi publicado entre anquinhas atiradas para cima, toucados de *ondulations et chutes* e o escocês e o xadrez vitorianos que então, pasmo!, influenciavam até a moda de Paris, segundo *A Estação*. Provavelmente foi lido, se é que foi, como um *fait divers* a mais. A história republicada em 1882 já tinha sido contada "por outras palavras" em 1872, explica o narrador. Como um avô de Pierre Menard, no entanto, em 1882 o mesmo conto já não era o mesmo de 1872: *Memórias póstumas de Brás Cubas* evidencia que era já impossível ler como discurso sério o romanesco romântico com que recheia os lugares-comuns da vida fantástica de Rui de Leão. O romantismo continuaria a divertir o "bom povo", como agora, com o *kitsch* da ideologia do ideal, complicação sentimental, aventuras e intrigas; em 1882, contudo, a mesma história que diverte também perverte a diversão, pois subordina os lugares-comuns e os efeitos fantásticos a outros fins.

Quando publicou "O imortal", Machado de Assis continuava interessado na paródia e no pastiche como gêneros literários. A partir de 1880, tinha começado a usar narradores que escrevem textos improváveis ou inconfiáveis. Com eles, transformando a matéria social de seu tempo, passou a relativizar e a destruir a representação fundamentada no pressuposto da adequação entre os signos da linguagem, os conceitos da mente e as estruturas da realidade objetiva. A partir de 1880, tornaram-se mais e mais freqüentes nos seus textos as imagens da morte, do falso e do nada, como a falta de memória, a equivalência de razão e loucura, a

ação do diabo, o acaso das semelhanças, o arbitrário do encadeamento da narrativa, o duplo, a improbabilidade e a indeterminação. Basta lembrar que o narrador de *Memórias póstumas* é um defunto. Que é a morte?, angustia-se o leitor. Nada, certamente, pois não é dizível ou escriptível e nela não há nenhum fazer. Nada se pode afirmar sobre ela e qualquer idéia de fazer seu conceito é autocontraditória. Evidentemente, não é natural, habitual ou normal que um morto escreva. O uso de um como autor sugere que Machado de Assis faz da falta de ser o princípio alegórico do sentido da sua arte como negação da representação tradicional. A delegação da escrita do romance para o morto, que incrivelmente recorda e impossivelmente escreve, é fantástica e desloca a autoria para uma liberdade arbitrária e artificiosa que não é mais definível por unidades de sentido das quais o discurso fosse uma semelhança adequada. A escrita do morto esvazia as representações unitárias da subjetividade, do mundo objetivo e da linguagem, que são as da vida e sua ideologia, descartando com elas o ilusionismo baseado em opiniões dadas como naturalmente verdadeiras e evidentes, como as do livre-pensador João Linhares. Por várias razões, Machado de Assis é um grande escritor e sua consciência da historicidade das formas literárias é uma das principais. Em 1882, o mesmo ponto de vista sério da complicação sentimental romântica é repetido, mas agora se evidencia como convenção histórica, ou seja, particularidade apenas mortal. As leitoras de *A Estação* decerto não pensavam em literatura como coisa séria nem que pudesse ter algum sentido crítico. Provavelmente, queriam a literatura como se deseja uma cama mental: a história lá longe, na tempestade que passa lá fora e, aqui, dentro, o calor do suplemento de alma, a maciez do romanesco, o sono morno da razão nos lençóis do passatempo. Por isso mesmo, ignorando que seu modo de ler já era ruína, elas eram lidas por *Memórias póstumas de Brás Cubas* e pelo conto, ainda quando não os liam, e passavam, como seu tempo passava, entre anquinhas e outras coisas mais altas do Império que ameaçavam desabar e já ruíam. Mas vamos ao conto.

A narração do Dr. Leão repete três procedimentos básicos: a exposição linear, a complicação e a explicação. Ele conta ações do mais passado para o presente, linearizando a história da vida do pai de 1600 a 1855; simultaneamente, amplifica e complica cada uma das ações com acidentes ordenados como repetição dos mesmos lugares-comuns de aventura, intriga e amor. Como o que conta é fantástico

ou improvável, dá explicações aos ouvintes, fornecendo causas que tentam tornar plausível e mesmo verídico o que lhes diz. Vejamos.

Rui de Leão nasce no Recife em 1600; seu pai era da nobreza de Espanha e a mãe, de grande casa do Alentejo. Entra aos 25 anos para a ordem franciscana em Igaraçu, fica no convento até 1639, quando é aprisionado pelos holandeses; recebe um salvo-conduto, vai para o mato, chega a uma aldeia de gentio, junta-se com Maracujá, filha do chefe Pirajuá. Antes de morrer, o chefe lhe revela o local de uma igaçaba enterrada; contém um boião com um líqüido amarelo; preparado por um pajé, garante a imortalidade a quem o bebe. O chefe morre, Rui de Leão adoece, vai ao local do vaso, bebe a substância, volta à tribo, sara; outros índios atacam a aldeia, morre Maracujá, Rui é ferido, sara, decide voltar para o Recife. Quando os holandeses são expulsos, em 1654, vai para Portugal, casa-se, tem um filho; em março de 1661, seu filho e sua mulher morrem e ele parte para a França e a Holanda.

Até aqui, o Dr. Leão narra sessenta e um anos de vida do pai aplicando tópicas ou lugares-comuns da aventura e do amor típicos do *kitsch* romântico usual. Depois deles, aplica lugares-comuns também românticos de intriga. Por exemplo, na Holanda, "por motivo de uns amores secretos, ou por ódio de alguns judeus descendentes ou naturais de Portugal, com quem entreteve relações comerciais na Haia, ou enfim por outros motivos desconhecidos", Rui de Leão é preso; levam-no para a Alemanha, donde passa à Hungria, a cidades italianas, à França e à Inglaterra.

Machado de Assis compõe a complicação romanesca da vida do personagem até 1654 como estilização da história colonial. A começar pelo nome do personagem, Rui de Leão "ou antes Rui Garcia de Meireles e Castro Azevedo de Leão". A somatória de nomes de família tradicionais era séria, nos tempos coloniais e imperiais, pois distintiva da prosápia dos "homens bons", "gente de representação" ou "melhores"; em 1882, é uma afetação burguesa de arrivistas, barões Joões do Império, proprietários de escravos e funcionários públicos aspirantes a ministérios que hiperboliza, com o "e" e o "de", as alianças de parentesco, compadrio e favor das oligarquias do tempo. A estilização reescreve textos de cronistas e jesuítas sobre os contatos com as tribos indígenas; retoma relatos sobre as guerras holandesas, a situação dos judeus portugueses refugiados na Holanda, as negociações pela posse de Pernambuco etc. O trecho citado no parágrafo anterior estiliza as intrigas políticas que envolveram a ação diplomática de Vieira em Haia e Amsterdã.

Machado também estiliza a ficção indianista e histórica de José de Alencar e mais românticos: Rui, Maracujá e Pirajuá refiguram Martim, Iracema e Araquém; o tipo do religioso que abandona o hábito, vai para o mato e amiga-se com índia pode ser rastreado em personagens ex-padres de *O Guarani*, *As minas de prata* e *O jesuíta*. O poema escatológico de Bernardo Guimarães, "O elixir do pajé", é estilizado na referência ao pajé que fez a beberagem. Nas aventuras de Rui de Leão posteriores a 1661, também estiliza personagens como D. Juan, o atleta do amor, e os mitos eróticos da vida de poetas românticos mais ou menos descabelados, como Byron, Lamartine, Musset. Estiliza ainda os segredos, as traições, os desesperos, o patético e o sentimental de narrativas de românticos ingleses, escoceses e franceses, Walter Scott, Trilby, Lamartine, George Sand, Eugene Sue, Morand, Carco, Musset, Alexandre Dumas e um grande etc. Também estiliza elementos microtextuais, como o léxico antigo: o termo "aleivosia" é divertidamente típico. E frases inteiras, que é impossível ler sem sorrir de cumplicidade, pois o *kitsch* não é de Machado de Assis. Em todos os casos, a estilização mantém as características originais do estilo romanesco da arte e da vida dos românticos, para subordiná-las a outro fim, transformando o sério do ideal num pastiche irônico.

Vejamos um pouco mais do texto. Em Londres, Rui estuda inglês; sabe o latim do convento, o hebraico aprendido em Haia com um amigo (nada menos que um polidor de lentes, o filósofo Espinosa), e o francês, o italiano, parte do alemão e do húngaro, tornando-se objeto de curiosidade e veneração de plebeus e cortesãos. A história acumula mais lugares-comuns. A enumeração dos múltiplos ofícios de Rui de Leão condensa em poucos segundos de leitura o tempo de muitos anos vividos por ele — soldado, advogado, sacristão, mestre de dança, comerciante, livreiro, espião na Áustria, guarda pontifício, armador de navios, letrado, gamenho. Na aceleração narrativa, de novo se associa a esses lugares o lugar-comum do amor. Mais que as *mille e tre* mulheres de D. Juan, informa o Dr. Leão, seu pai teve não menos de cinco mil. Outros lugares-comuns se acrescentam ao exagero improvável que diverte a inveja erótica do leitor: os da beleza feminina e sua psicologia vária, com alfinetadas nas leitoras de figurinos. Por exemplo, a gentil descortesia que é dizer elogiosamente que a estupidez das mulheres é graciosa, usando para isso um preceito retórico do gênero cômico — "Há casos em que uma mulher estúpida tem o seu lugar". Os "casos" e o "lugar" para uma mulher estúpida são tópicas cômicas,

e elas sempre prescrevem que a estupidez é só isso: estúpida. De novo, complicação sentimental e aventuras amplificadas: na Haia, entre os novos amores, Rui de Leão torna-se amante de lady Ema Sterling, "senhora inglesa, ou antes escocesa". A caracterização de Ema estiliza heroínas como Corinne, Norma, Graziella, Geneviève, Cosette, Delphine, Aurélia, Diva, Helena, Iaiá Garcia e outras, cuja solidão moral assombra o imaginário dos leitores românticos: "formosa, resoluta e audaz — tão audaz que chegou a propor ao amante uma expedição a Pernambuco para conquistar a capitania, e aclamarem-se reis do novo Estado". Apaixonadamente dedicada ou dedicadamente apaixonada, Ema deseja alçar Rui a grande posição: "— Tu serás rei ou duque... — Ou cardeal, acrescentava ele rindo. — Por que não cardeal?". Os dois enunciados elencam lugares-comuns de alta posição social dos romances capa-e-espada. "— Por que não cardeal?" As três posições são aplicáveis à história romanesca de Rui de Leão, pois, sendo imortal, tem tempo para viver todos os lugares. Assim, lady Ema o faz entrar na conspiração que resulta na guerra civil inglesa. Segundo o Dr. Leão, ela tem uma idéia espantosa: afirmar que Rui de Leão é o pai do Duque de Monmouth, suposto filho natural de Carlos II e principal caudilho dos rebeldes. A tal idéia causa nova complicação narrativa que obriga o Dr. Leão a justificar por que lady Ema pôde tê-la: "A verdade é que eram parecidos como duas gotas d'água. Outra verdade é que lady Ema, por ocasião da guerra civil, tinha o plano secreto de fazer matar o duque, se ele triunfasse, e substituí-lo pelo amante, que assim subiria ao trono da Inglaterra. O pernambucano, escusado é dizê-lo, não soube de semelhante aleivosia, nem lhe daria seu consentimento".

O Dr. Leão usa o termo "verdade" duas vezes para justificar o que torna plausível a idéia de lady Ema: a semelhança. A narração do conto acontece em 1852; esse é um tempo romântico, o Dr. Leão é homeopata e a semelhança ainda é tudo. Desde *Memórias póstumas*, porém, as identidades e unidades metafísicas que a fundamentavam foram criticadas, e a semelhança já está arruinada como critério de validação da verdade dos discursos transformados pela ficção. Machado de Assis ainda iria escrever o texto decisivo, cujo núcleo é o equívoco da semelhança, *Dom Casmurro*, de 1899. Por ora, fiquemos com a história do Dr. Leão.

Nas idas e vindas da revolta, sempre envolvido em aventuras, intrigas e no eterno amor de lady Ema, o pernambucano é aclamado rei de Inglaterra. De novo, em poucos segundos de leitura, o leitor fica sabendo que Rui governa o país, reprime

sedições, baixa leis, é preso quando a fraude é revelada, julgado, condenado à morte na Torre de Londres. Duas vezes o machado do carrasco lhe atinge o pescoço, sem cortá-lo; solto, é admirado, temido, amado, odiado, comparado a Cristo. O ano é 1686, Rui de Leão tem 86 anos, não aparenta mais que 40.

No início do capítulo V, o Dr. Leão adverte Bertioga e Linhares: "Já vêem, pelo que lhes contei, que não acabaria hoje nem em toda esta semana, se quisesse referir miudamente a vida inteira de meu pai. Algum dia o farei, mas por escrito, e cuido que a obra dará cinco volumes, sem contar os documentos...". Aqui, afirma mais duas coisas relativas à probabilidade da história que conta: a primeira é que poderia amplificá-la ilimitadamente, acumulando detalhes. Por exemplo, se parasse para contar miudamente a história de cada um dos ofícios exercidos pelo pai; ou se tratasse de cada um dos seus cinco mil amores. Para fazê-lo, bastaria aplicar novamente os lugares-comuns de aventura, amor e intriga, que espichariam a história pelos cinco volumes com que felizmente só ameaça o leitor. A segunda coisa é que afirma ter documentos que comprovam a veracidade da história: "títulos, cartas, traslados de sentenças, de escrituras, cópias de estatísticas...".

Na historiografia, o leitor sabe, provas documentais atestam a existência dos eventos narrados, distinguindo a narração histórica da narração ficcional. Alegando as provas documentais que tornam o gênero histórico provável, o médico homeopata propõe que o fantástico da sua história tem a autenticidade e a autoridade de um discurso verdadeiro sobre coisas e eventos reais — "fatos", como diziam os positivistas também no tempo de Machado de Assis. A suposta realidade dos "fatos" assim constituídos pelos supostos documentos permite separar e excluir como "ficção", irrealidade, o discurso que não pode apresentá-los. Se a opinião de que um homem possa viver 255 anos é considerada falsa, a história do Dr. Leão sobre a vida do pai é improvável; mas ela tende a ser recebida não só como plausível, mas principalmente como verídica, quando declara aos ouvintes que tem documentos que a comprovam. Voltemos a Rui de Leão.

Sempre entre os 40 e os 50 anos, vivendo oito, dez ou doze numa cidade e noutra, perde a herança de lady Ema em um lugar de complicação. Com os dez mil cruzados que lhe restam, tem a idéia de meter-se no negócio de escravos. Aqui, mais lugares-comuns de aventura. Obtém privilégio, arma navio negreiro, transporta escravos para o Brasil. Mas, ainda lugar-comum sentimental que lhe enche as

horas vagas do negócio negreiro, sofre de "vazio interior", alargado pelas "solidões do mar". Isso em 1694. Em 1695, mais lugares de aventura, combate o quilombo de Palmares, perde um amigo e salva um jovem, Damião, em um lugar-comum de heroísmo, no qual recebe no peito a flecha desferida contra o rapaz por um quilombola. Outros lugares-comuns sentimentais, gratidão, modéstia, amizade: "A pobre mãe do oficial quis beijar-lhe as mãos: — Basta-me um prêmio, disse ele; a sua amizade e a do seu filho". Mas a murmuração do povo de Pernambuco o aborrece e vai para a Bahia, onde casa com D. Helena. Repete-se a situação narrativa da união amorosa: D. Helena agora, antes lady Ema, anteriormente a mulher portuguesa, a índia Maracujá no início. Das outras mulheres o Dr. Leão felizmente nada conta, deixando-as para os cinco volumes prometidos; mas o leitor pode imaginar o que seria a história se ele narrasse todos os casos de amor do pai com o mesmo lugar-comum do amor romântico: dedicação, adoração, paixão, traição. Adiante, ele falará ainda sobre duas espanholas e sua mãe, e o leitor poderá ter seu trabalho de imaginação reduzido, pois serão só quatro mil novecentas e noventa e três as restantes que não entram na história.

Damião vai à Bahia, leva uma madeixa dos cabelos da mãe morta e um colar que a moribunda ofereceu a D. Helena, lugares-comuns de gratidão. Três meses depois, Damião e D. Helena aplicam em Rui o lugar-comum da traição: "Meu pai soube da aleivosia por um comensal da casa. Quis matá-los; mas o mesmo que os denunciou avisou-os do perigo, e eles puderam evitar a morte. Meu pai voltou o punhal contra si, e enterrou-o no coração". Três ou quatro lugares patéticos se atropelam no trecho: a revelação da aleivosia, o ultraje da honra, o indizível do desespero, o tresloucado do ato suicida. Como na Torre de Londres, repete-se a experiência fantástica: Rui de Leão não pode morrer; foge, vai para o Sul; no princípio do século XVIII, nova aventura, está na descoberta das minas: "Era um modo de afogar o desespero, que era grande, pois amara muito a mulher, como um louco...", Machado faz o Dr. Leão ir sendo falado pelo melhor do *kitsch* romântico. Em 1713, Rui de Leão está no Rio de Janeiro, rico com as minas e com idéias de ser feito governador. Repete-se situação narrativa também conhecida do leitor: o pernambucano que já foi rei da Inglaterra agora deseja governar o Rio. Aqui, complica-se a complicação sentimental: D. Helena retorna, lugar-comum, mostra-lhe uma carta escrita pelo comensal, outro lugar; nela, o denunciante pede perdão

pela calúnia, mais um, declarando que mentiu, outro, por "criminosa paixão", mais outro, comuníssimo. D. Helena volta para ele, trazendo a mãe e o tio; o tempo passa, Rui é sempre o mesmo, eles envelhecem, morrem. Segundo o Coronel Bertioga, "vieram ao cheiro dos cobres". Linhares, também sempre positivo, afirma que D. Helena "não estava tão inocente como dizia". Mas faz uma ressalva, em que novamente aparece o termo "verdade" como fundamento de uma explicação provável: "É verdade que a carta do denunciante...". Mas o Dr. Leão é peremptório e, explicando a perfídia da ação de D. Helena — "O denunciante foi pago para escrever a carta" —, também explica por que pode dar essa explicação: "[...] meu pai soube disso, depois da morte da mulher ao passar pela Bahia".

É meia-noite, o médico tem sono e quer dormir, mas os ouvintes insistem em que termine a história: "Mas, senhores... Só se for muito por alto. — Seja por alto". Outra vez, os mesmos lugares de aventura: seu pai deixa o Brasil, passa por Lisboa, vai para a Índia, onde fica cinco anos fazendo estudos, volta a Portugal, publica-os, é chamado pelas autoridades, que o nomeiam governador de Goa. Os mesmos lugares-comuns de intriga, inveja, maledicência e aleivosia são aplicados à situação narrativa repetida pela terceira vez: antes rei de Inglaterra, depois quase governador do Rio, agora talvez governador de Goa. Um candidato ao cargo encomenda a um latinista a falsificação de um texto latino da obra de Rui de Leão, atribuindo-o a um frade agostinho. A tacha de plagiário o faz perder o governo de Goa; perde também a consideração pessoal e, mais aventura, vai para Madri, onde mais lugares, amores com fidalgas espanholas (romanticamente, as espanholas são morenas como as mouras, misteriosas como a noite e ardentes como a lava, leitor), "uma delas viúva e bonita como o sol, a outra casada, menos bela, porém amorosa e terna como uma pomba-rola" etc., são aplicados para de novo engatar-se neles o lugar-comum da honra: o marido ultrajado da aleivosia não duela com Rui de Leão para lavar a honra em sangue, mas, lugar-comum de falsidade vingativa e baixeza de caráter, manda assassiná-lo. Três punhaladas, quinze dias de cama; um tiro e, como na Torre de Londres e nas tentativas de suicídio, nada. Novamente, com um lugar-comum de intriga, o marido o denuncia ao Santo Ofício da Inquisição. O Dr. Leão explica por que o denunciante pôde fazer a denúncia: tinha visto coisas religiosas da Índia com seu pai e elas lhe forneceram pretexto para acusá-lo de ser dado a práticas supersticiosas.

Nesse ponto, o leitor bem pode concluir que Machado de Assis trabalha com poucas situações narrativas básicas e três espécies também básicas de lugares-comuns, na verdade os mesmos, só lhes variando o recheio. Como diz o Dr. Leão, seu pai acha "todas as caras novas; e essa troca de caras [...] dava-lhe a impressão de uma peça teatral, em que o cenário não muda, e só mudam os atores". Assim, mudam os atores da história, mas não a própria história e seus actantes. Nas narrativas, como o leitor sabe, sempre há um problema, para que os personagens possam agir superando-o ou sendo vencidos por ele. Nessa, os problemas vão como que desabando em cascata sobre o personagem, para que ele possa viajar e meter-se em novas aventuras e problemas nos novos lugares. Os problemas são diversos, diversas as viagens, diversas as aventuras, diversos os locais para onde vai, mas sempre há muitos problemas, várias viagens, inúmeras aventuras e, obviamente, os mesmíssimos lugares-comuns. O personagem está sempre de tal modo ocupado por eles que não tem tempo para viver a imortalidade na sua ação sempre exterior. O mesmo acontece quando ama, tem pretensões políticas ou é vítima da intriga de inimigos. Com que fim?

O leitor poderá pensar que Machado de Assis aplica os lugares-comuns funcionalmente, para espichar a história, pois afinal ela é sobre a vida fantástica de um personagem "imortal". E pensará bem, pois o gênero pressupõe essas complicações. Mas pensará melhor se observar que o espichamento é produzido redundantemente com os mesmos elementos típicos do patetismo do romanesco romântico, aventura, intriga, amores. Por serem exageros aplicados com redundância, tornam cada ponto e o todo do conto também redundantes e exagerados. O patetismo dessa contínua agitação exterior é uma deformação; como deformação, as paixões intensas — a solidão moral, a paixão amorosa, a honra ultrajada, o desespero suicida etc. —, que passavam por sublimes, digamos que entre 1830 e 1870, são efetivamente cômicas em 1882. Na estilização, a seriedade romântica evidencia-se como mera convenção de seriedade tornada objetivamente ridícula pela marcha das coisas. "Na verdade", como diria o Dr. Leão, Machado de Assis pouco se importa com que o leitor creia ou não na história de "O imortal", pois a crença é um efeito determinado pelo gênero e será problema só do leitor se não sabe ler e confunde gêneros literários com a empiria e pensa que personagens são pessoas. Na verdade, Machado está interessado em parodiar um gênero e

um estilo romanescos em que a complicação sentimental da aventura exterior era séria, passando em revista sua legibilidade. Por assim dizer, é o conto que lê os leitores, propondo-lhes que não se trata de saber se a imortalidade é possível, nem de duvidar da história narrada, mas de evidenciar que é improvável propô-la diretamente como tema sério, porque são justamente os modos de escrever sobre ela ou o que for com lugares-comuns românticos de aventura, intriga e amor fundamentados na semelhança que se tornaram improváveis, ou seja, inverossímeis. Decerto seria possível propor a imortalidade indiretamente, como acontece com o defunto Brás Cubas, que escreve *Memórias póstumas*, ou o desmemoriado Bento Santiago, que lembra em *Dom Casmurro*. A imortalidade seria então um tema sério, como uma metáfora ou alegoria para outras coisas importantes, como a crítica da vida. Isso porque, digamos de novo, os lugares ficaram para trás com a mudança histórica das coisas. Em 1882, as audazes Emas fidalgas dos textos românticos transformaram-se para valer em pacatas burguesas leitoras de figurinos. O amor, que antes só queria o absoluto de si mesmo, rendeu-se de vez ao valor-de-troca. As intrigas e as aleivosias não são as da honra, mas tornaram-se a estrutura mesma da imprensa, da política e do grande negócio. E, como hoje, nada há de heróico na vida do "bom povo" de então. O conto degrada gêneros e estilos românticos: o conto, a novela, o poema narrativo, o romance, o folhetim; ironiza personagens típicos: o herói aventuresco, a heroína apaixonada, o vilão intrigante; critica uma espécie de ação: a aventura exterior, a complicação; desqualifica o ideal heróico-erótico, honra, amor, devoção, que os negócios de 1882 tornam improvável. Nos seis capítulos curtos, a repetição dos lugares incha e deforma o texto no cômico que o transforma objetivamente em meio para outra coisa. Como um cabide ou varal sempre esticáveis onde é pendurada a roupa velha, os estereótipos se dependuram na imortalidade, uns após outros, e são o que são: mortais. Em 1882, pelo viés de *Memórias póstumas* já é impossível não rir de enunciados como: "Disse-lhe que não me esquecesse, dei-lhe uma trança de cabelos, pedi-lhe que perdoasse o carrasco"; "Era um modo de afogar o desespero, que era grande, pois amara muito a mulher, como um louco...". Bem antes de *Orlando*, em que o personagem troca de sexo durante quatrocentos anos para que Virginia Woolf componha o romance como um painel das mudanças históricas da vida e da arte desde a Inglaterra elisabetana, no século XVI, até a vitoriana, no fim do XIX, " O imortal"

propõe sub-repticiamente ao leitor do seu tempo a experiência da historicidade dos modos de escrever e consumir ficção.

Correndo ao lado do tema da imortalidade, que provavelmente é o que mais chama a atenção porque a história é fantástica, o tema na verdade principal de "O imortal" é subterrâneo e decisivo, porque corrosivo e destruidor da representação: a impossibilidade moderna de contar histórias em que a aventura, o amor, a intriga e a intervenção de causas maravilhosas, como a beberagem do pajé, sejam temas sérios e também causas ou motivos propostos como explicações naturais, habituais e normais. O verdadeiro tema de "O imortal" é a verossimilhança.

O texto pode ser relacionado diretamente com passagens dos *Tópicos I*, da *Retórica* e da *Poética*, onde Aristóteles escreve sobre a atividade do historiador e do poeta, prescrevendo que devem compor imitando as opiniões tidas por verdadeiras pelos sábios ou pela maioria deles. As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso *verossímil* ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A história e a antropologia demonstram, como o leitor sabe, que os critérios de "verdadeiro" são variáveis ao longo dos tempos. "A ciência de um século não sabia tudo", diz o Dr. Leão. Em Roma, por exemplo, o amor de escravo por patrícia não encontrava para apoiá-lo nenhuma opinião estabelecida que o definisse como algo "verdadeiro", por isso era tido como improvável, sendo proposto como assunto do ridículo, o pequeno riso da comédia. Definido como não-natural, não-habitual e não-normal, era classificado como inverossímil. Mas a mesma inverossimilhança era adequada no gênero cômico, pois fazia rir com a desproporção. A partir do século XVIII, na Inglaterra, o tema do inferior que se apaixona pelo superior passou a gozar de grande prestígio romântico, tornando-se natural, habitual e normal um gênero de conto, novela, romance e poema que tratam dele de modo não-cômico, mas sério, ingênuo-patético-sentimental.

De todo modo, é útil lembrar: *a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos*. Ou seja: a verossimilhança decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na* realidade e *como* realidade. A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor

para motivar as ações da história. O verossímil *motiva* a ficção, ou seja, fornece motivos para as ações. Aristotelicamente, cada gênero tem uma verossimilhança específica, aplicando motivos particulares como explicação e causa das ações. O discurso da história sempre começa pelo início da ação narrada, indo do mais recuado no passado em direção ao presente em que é escrito, seguindo uma ordem definida como natural. A poesia épica começa com a ação pela metade, seguindo uma ordem artificial. O fantástico narra ações impossíveis. Na tragédia, os personagens devem ser melhores que o espectador, ao passo que a história não tem que melhorar a vida dos homens. Na comédia, os personagens devem ser piores que o público etc. Tradicionalmente, usar os motivos específicos que conferem verossimilhança a um gênero para compor o verossímil de outro era definido como inépcia artística e inverossimilhança. Por exemplo, aplicar a baixeza do caráter dos personagens da comédia para escrever uma tragédia. Tal uso só era admitido como a "licença poética" pela qual as incongruências fingidas tinham por finalidade parodiar as convenções do gênero imitado e causar riso. Assim, segundo o preceito aristotélico do "semelhante ao verdadeiro", num primeiro momento "O imortal" aparece como inverossímil, pois não pode ser comparado com nenhuma opinião sobre o assunto "morte" que possa ser tida como verdadeira. Segundo a mesma concepção, no entanto, o que é inverossímil em um gênero torna-se adequado ou verossímil ao gênero fantástico, que se ocupa justamente de narrar coisas falsas e improváveis no registro da "licença poética". É o caso de "O imortal", em que três critérios históricos de verossimilhança aparecem superpostos. Um deles é a verossimilhança do gênero fantástico, apropriada por Machado de Assis da longa tradição satírica de Luciano de Samósata. No caso, o verossímil é construído por meio de ações e eventos falsos, improváveis e inverossímeis, pois esse é o "verdadeiro" da opinião que se tem sobre as convenções do gênero fantástico. Nesse sentido, logo no início do conto, quando um dos ouvintes corrige a data do nascimento do pai do Dr. Leão, tenta mudar o registro da narração, transformando o fantástico que começa a ser contado em gênero realista baseado em opiniões tidas por "naturais". Mas o Dr. Leão insiste e mantém a história como gênero fantástico. Assim, quando diz que ela não é fácil de crer, joga com a dupla perspectiva da recepção, que já apareceu na correção feita por um dos ouvintes: a história não é fácil de crer, se for lida por meio da verossimilhança positivista-

realista; mas é totalmente crível se for lida como gênero fantástico, que aplica convenções críveis para narrar o incrível.

Outra espécie de verossimilhança que organiza o texto é a da ficção romântica, que exigia causas, explicações e motivos ideais e idealistas para as ações. Romanticamente, o amor, o heroísmo, a honra etc. são opiniões verdadeiras como causas alegáveis para explicar qualquer ação. No final do mesmo século XIX, num momento em que todos os sistemas de representação foram abalados pelo capital, novos critérios de definição de "verdadeiro" passaram a reger a legibilidade da literatura e a visibilidade das artes plásticas, tornando a verossimilhança romântica improvável, inverossímil e, logo, cômica. Obviamente, para as leitoras de *A Estação*, que talvez tenham lido "O imortal", os motivos românticos estilizados no conto pareciam naturais, porque a cultura é a única natureza possível para os homens. O que costuma ocorrer é que o leitor de literatura geralmente sofre de etnocentrismo ingênuo, pois quase nunca pensa que sua cultura não é natural, como uma particularidade entre outras, tendendo a generalizá-la como critério universal de avaliação, como se fosse "verdadeira" para todos os tempos e lugares. Pode-se supor que a leitora de *A Estação* lia "O imortal" desse modo: naturalmente, como você e eu, com uma atenção delicadamente flutuante voltada para o enredo, "o que ele quis dizer", não para a técnica ou para a crítica que o texto efetua. Só quando é flagrantemente inverossímil o leitor percebe o artifício da ficção, podendo pensar, quando pensa, as duas coisas ditas antes: o escritor é incompetente, não conhece as regras da sua arte e escreve mal ou a inverossimilhança é tão óbvia que deve ser proposital, tendo um sentido que ainda deve ser achado.

Para especificar essa inverossimilhança produzida programaticamente pelo escritor, é útil insistir em que a ficção não é a vida empírica, confusão naturalista, pois esta não tem nenhum sentido predeterminado. A ficção imita outra coisa, os discursos que regulam a vida, devendo ser absolutamente lógica no modo como os imita para fazer sentido mesmo quando seu efeito é a total falta de sentido. Quando conta uma estória, o narrador constrói seqüências somando palavras: "Meu", "Meu pai", "Meu pai nasceu", "Meu pai nasceu em...". Evidentemente, como diziam os formalistas russos, diz alguma coisa antes para relacioná-la funcionalmente com outra que vem depois, por isso inúmeras circunstâncias poderiam ser usadas pelo Dr. Leão com a preposição "em": "em Recife", "em um lugar distante", "em

1800" etc. No caso, Machado o faz dizer "em 1600"; a data exclui todas as outras circunstâncias e, ao mesmo tempo, produz a necessidade de dar continuidade a uma seqüência que vai diretamente de encontro a uma expectativa realista fundamentada em opiniões "verdadeiras", como as de João Linhares e Bertioga, que julgam falsa, e com razão, a idéia de que um homem tenha nascido em 1600 e seja pai do personagem que lhes fala em 1855. Se o narrador afirma: "Meu pai nasceu em", eles esperam, segundo a opinião que fazem sobre "o verdadeiro", que apareça algo provável e, por isso mesmo, previsível — "em 1800, naturalmente". Ou seja: acreditam que ouvir ou ler uma história significa *reconhecer* algo já ouvido ou lido antes, *naturalmente*. Para eles, a semelhança é tudo. Como o personagem insiste em afirmar "em 1600", também o leitor acha que isso não é "natural". O improvável do "não-natural" é imprevisível, por isso o leitor fica imediatamente avisado de que ou o personagem mente, ou o personagem é inepto ou o personagem lhe está propondo outro esquema retórico, outro gênero literário e outra legibilidade.

A literatura moderna, como a de Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, fez desse arbitrário da direção narrativa um dos seus eixos principais, produzindo a imprevisibilidade que *desnaturaliza* os modos habituais de ler. A desnaturalização incide diretamente sobre a verossimilhança. Gerard Genette propôs que há, basicamente, três graus da verossimilhança aplicáveis às narrativas.[5] Nenhum deles é melhor ou pior, e todos podem ocorrer, mas a literatura moderna prefere um deles, como se verá adiante. O primeiro caso é o de um "grau zero" de marcas do verossímil. O discurso não apresenta quase nenhuma explicação ou causa das ações dos personagens, e a ausência de explicação corresponde justamente à suposição, partilhada pelo narrador e leitor, de que o narrado é totalmente natural, habitual e normal. É o caso do exemplo de início idiota de narrativa dado por Valéry, "A marquesa saiu às 5 h", que é um enunciado tido como natural, habitual e normal, não necessitando de nenhuma explicação, pois a existência de marquesas é um fato, existe o hábito de sair, e a hora, 5 da tarde, não parece extraordinária ou inconveniente. Da mesma maneira, se o Dr. Leão dissesse "Meu pai nasceu em 1800", nenhuma

5 Cf. GENETTE, Gérard. "Verossímil e motivação". In: BARTHES, Roland et alii. *Literatura e semiologia*. Seleção de ensaios da revista *Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1971.

explicação seria necessária e nenhum dos ouvintes interviria para tentar corrigi-lo, como ocorre na segunda fala do conto.

Genette propõe como segundo grau de verossimilhança aquele em que aparecem explicações motivando o que é narrado. As explicações particularizam ou generalizam os motivos da ação. Por exemplo, quando o Dr. Leão explica por que o nobre espanhol não quis duelar com seu pai, dá uma explicação generalizante, por assim dizer "sociológica", o código de honra da aristocracia ibérica, que impede, em geral, que nobre suje as mãos com sangue plebeu em duelos. Uma explicação particularizante ocorre quando o Dr. Leão diz que o marido traído pôde denunciar seu pai à Inquisição porque tinha visto os objetos que tinha trazido da Índia. Ou, ainda, quando desautoriza a interpretação que João Linhares faz do comportamento de D. Helena, afirmando que seu pai ficou sabendo que ela havia contratado o comensal para escrever a carta etc. Tais explicações funcionam bem, pois correspondem às opiniões do leitor sobre "aristocracia", "vingança", "honra", "aleivosia", "cartas anônimas", "maridos traídos" etc. etc., podendo-se dizer que o leitor as espera para que o artifício narrativo seja "natural".

O terceiro grau pode ser o mais interessante, no caso de "O imortal". Novamente, vejamos a fala inicial do Dr. Leão: "Meu pai nasceu em 1600...". Se o leitor se lembra, desde que o médico afirma que sua história não é fácil de crer, outros enunciados sem explicação vão sendo justapostos a "Meu pai nasceu em 1600...", como é o caso dos enunciados referentes à poção que torna imortal. A não ser a explicação de Pirajuá, que diz a Rui de Leão que foi preparada por um pajé de longe, o leitor lê sobre o efeito da bebida e sobre coisas, ações e acontecimentos sem explicação, passando para outros também sem esclarecimentos. Antes de começar a história, o Dr. Leão adverte seus ouvintes de que não pode "entrar em pormenores" e, com isso, motiva ou explica o arbitrário da falta de explicação ou motivação para muitas ações e para o encadeamento delas. Os formalistas russos do início do século XX chamavam de "procedimento a nu" a técnica que representa para o leitor o próprio ato que constrói o discurso, ou seja, as decisões do narrador, que conta sem explicar. Esse procedimento que narra o insólito sem explicação é nuclear na literatura moderna, que o aplica para criticar, negar e destruir os sistemas causais de interpretação que o leitor julga naturais, evidenciando a particularidade e a arbitrariedade deles num mundo em que "opiniões verdadeiras" são ideologia. "Certa

manhã, Gregor Samsa acordou...", escreve Kafka, sem nenhuma explicação, o que faz com que o texto seja literal. É verdade, no entanto, que o Dr. Leão fala várias vezes a expressão "na verdade", quando alega causas com que tenta tornar plausível a narração, adequando a história às opiniões "verdadeiras" dos seus ouvintes.

Historicamente, a noção aristotélica de verossimilhança teve vigência enquanto se acreditou que existia adequação substancial entre os signos da linguagem, os conceitos e as estruturas da realidade empírica. No final do século XIX, como disse, os sistemas de representação considerados suficientes até então para estabelecer essa adequação, como a linguagem, entraram em crise e, com eles, a literatura, que deixou de ser uma reprodução previsível de opiniões tidas como verdadeiras. Deixando de ser semelhante às opiniões tidas por "verdadeiras", passou a ser escrita como transformação dos próprios meios técnicos de produzir literatura. Produzindo efeitos de sentido a partir de si mesma, ela passou a chamar a atenção do leitor para o seu próprio artifício, evidenciando-se como produto arbitrário, sem relação necessária com o que se entendia por "verdadeiro".

A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis passou a escrever ficção como dispositivo que dissolve o princípio de causalidade da verossimilhança. É por isso que, nesse livro, sua arte aparece para o leitor como funcionalidade do procedimento a nu, que torna indecidível o sentido da história narrada. Logo, na obra de uma imaginação sempre racionalmente controlada como é a sua, a própria noção de "realidade" torna-se crítica, pois são abaladas as opiniões tidas como "verdadeiras" que o leitor tem da mesma. Devemos lembrar que a falta de sentido da dor humana, a loucura, o desencontro e a desarmonia do universo são temas obsessivamente tratados por ele, que escreveu num tempo em que a ideologia evolucionista de "nação", "ordem" e "progresso" afirmava o darwinismo social como verdade científica que classificava e excluía a gente explorada branca, negra, índia e mestiça como sub-raça. Ao destruir as semelhanças previsíveis que pressupõem a naturalidade e a normalidade das "opiniões verdadeiras" como fundamento da ação, as histórias contadas pelos narradores machadianos são como palcos onde se encena a inversão sistemática das convenções "verdadeiras" do leitor. Sistematicamente, seus narradores opõem e invertem os termos de *realidade/aparência*, *razão/loucura*, *ideal/interesse*, *verdade/falsidade*, *verossimilhança/inverossimilhança*, que organizavam a racionalidade das práticas de seu tempo.

Esse modo de neutralizar as significações familiares e previsíveis, que é observável no seu compromisso exclusivamente artístico com a forma, talvez pretendesse a autonomia de uma liberdade estética que recusa a instrumentalização da arte, inclusive a ideologia naturalista da literatura como semelhança refletora da realidade empírica, que com ele se torna indeterminada. A ficção escrita como questionamento da possibilidade da existência da ficção é um dos temas privilegiados da sua arte inventada como uma singular teoria da enunciação. Como "A chinela turca", "Singular ocorrência", "A cartomante" e outros contos, "O imortal" joga com o arbitrário de direção narrativa, dissolvendo a verossimilhança tradicional por meio da estilização e paródia da mesma como gênero cômico.

Mas o que ocorreu com Rui de Leão? Preso pela Inquisição espanhola, temeu inicialmente ficar detido para sempre; depois, acreditou que o Santo Ofício o soltaria quando descobrisse que não morria; finalmente, que seria um alívio ficar livre do "espetáculo exterior" do mundo etc. Para encurtar, ele finalmente morreu em 1855. Como? *Similia similibus curantur: os semelhantes são curados com os semelhantes.* A caracterização do Dr. Leão como homeopata, no início do conto, tem sua função revelada. Um dia, ouvindo o filho falar sobre a homeopatia, Rui de Leão tem a idéia de beber novamente a poção e morre. Como Ella, a feiticeira apaixonada pelo Calícrates da novela de Haggard, que também morre, quando entra pela segunda vez no fogo sagrado que lhe deu a imortalidade.

Falta talvez explicar a própria narrativa do Dr. Leão. Por que ele contou tal história? O narrador afirma que a seriedade do médico era tão profunda que Bertioga e Linhares "creram no caso, e creram também definitivamente na homeopatia". Aqui, o narrador pluraliza as explicações para reconduzir o leitor à questão da verossimilhança:

> Narrada a história a outras pessoas, não faltou quem supusesse que o médico era louco; outros atribuíram-lhe o intuito de tirar ao coronel e ao tabelião o desgosto manifestado por ambos de poderem viver eternamente, mostrando-lhes que a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil.

Três opiniões tidas pelo leitor como fundamentos válidos de explicações "verdadeiras" são mobilizadas pelo narrador para explicar a causa da ação do homeopata:

a irracionalidade, a generosidade, o interesse. O narrador não toma partido de nenhuma delas, deixando a solução em aberto, talvez porque há uma quarta: o Dr. Leão conta a história da imortalidade do pai não *porque* é louco, generoso ou interesseiro, mas *para* Machado de Assis demonstrar ao leitor que a historicidade do artifício da verossimilhança é mortal.

João Adolfo Hansen é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora [Atual, 1986], *Carlos Bracher. A mineração da alma.* [EDUSP, 1998], O O - A ficção da literatura em *Grande Sertão: Veredas* [Hedra, 2000], *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII [Ateliê Editorial, 2004] e *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu [Hedra, 2005], entre outros.*

Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana

Luiz Roncari

Resumo O estudo se divide em duas partes. Na primeira, através da leitura dos primeiros contos de Machado, ele procura ver como o autor trabalhou para constituir um ponto de vista deslocado da sua própria visão, de modo a poder dizer sem comprometer-se com o narrado. E, na segunda parte, ele faz uma leitura do conto "Capítulo dos chapéus", tendo em vista mostrar como, decorridos quase cem anos, a Revolução Francesa (com tudo o que implicou para a vida social e espiritual) era ainda algo estranho ao universo da convivência no país. **Palavras-chave** Machado de Assis; literatura e história; prosa brasileira; o narrador em Machado de Assis; literatura e política.

Abstract *This article is divided into two parts. The first examines how Machado managed to construct a viewpoint different to that of his own in order not to have any commitment to what was being narrated. The second part makes a reading of the short story "Capítulo dos chapéus", showing that the French Revolution, almost a hundred years after it took place, with all its social and spiritual implications, was still something strange for life in Brazil.* ***Keywords*** *Machado de Assis; literature and history; Brazilian prose; the narrator in Machado de Assis; literature and politics.*

Os primeiros contos O que me facilitou a realização da primeira parte deste estudo foi a publicação recente, pela Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, dos dois primeiros tomos dos cinco previstos dos *Contos completos de Machado de Assis*, organizados por Djalma Cavalcante.[1] Ela tem problemas sérios, principalmente de revisão, pois acho que poderia ter sido bem mais cuidada; porém, expõe aspectos muito positivos: tudo indica, até aqui, nos dois primeiros tomos, que a edição é de fato completa, ela traz tanto os contos reconhecidos de Machado, como, na dúvida, os atribuídos a ele;[2] apresenta as duas versões de um conto que o autor reescreveu, com alterações para mim significativas, e que comentarei mais adiante; estabelece os textos a partir das publicações originais, apresentando sempre a

1 CAVALCANTE, Djalma (Org.). *Contos completos de Machado de Assis*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, v. 1, 2 t.

2 Sobre as dificuldades dessa distinção e outras questões que levantarei neste estudo, ver o livro muito preciso e rico em informações de Jean-Michel Massa, *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

versão da última edição revista pessoalmente por Machado, isto quando ele os republicou em livros, senão, seguiu o texto original do periódico, corrigindo apenas os erros tipográficos e fazendo a atualização ortográfica; e, por fim, e também o que foi para mim o mais importante, apresentou-os, nas palavras do organizador, "em rigorosa seqüência cronológica da publicação original", acrescentando no final de cada conto sempre uma nota, situando em que órgão da imprensa e quando foi publicado, e, depois, em que livro foi incorporado. Foi a possibilidade de acompanhar essa seqüência, que reproduz mais ou menos a das produções dos contos, que me permitiu ver quais os problemas literários e não-literários que o autor enfrentava e quais as soluções que lhes foi dando. Infelizmente, como disse acima, só saíram até agora dois tomos, basicamente os dos contos reunidos no primeiro livro de Machado, *Contos fluminenses*, e nos volumes organizados postumamente, com o título de *Histórias românticas*, da W. M. Jackson Editora, e as várias coletâneas reunidas, em 1956 e 58, por R. Magalhães Jr., para a Editora Civilização Brasileira. Isto, portanto, impõe limites ao trabalho, que pretendo continuar um dia.

Quase tudo o que Machado escrevia passava primeiro pela imprensa, na forma de artigos, crônicas, críticas, poesias, contos e romances-folhetins; desse modo, antes de ganharem o formato de livros, eles eram publicados em jornais e revistas. Esse fato, se devia estimular a produção do autor, pela publicação imediata, e contribuía para ampliar o seu público-leitor, trazia também limites, que eram dados pelo próprio leitor a quem se destinavam as publicações, principalmente as mulheres da família burguesa brasileira da segunda metade do século XIX. Porém, as restrições maiores talvez não viessem delas, pois, como tentarei mostrar, o ponto de vista crítico de boa parte dos contos lhes era mais favorável do que aos homens. Sobre a visão aguda que Machado tinha da condição feminina, John Gledson já nos chamou a atenção, na apresentação da sua antologia de contos do autor.[3] Todo o esforço de Machado, desde os primeiros contos, parece ter sido no sentido de apreender a mulher na sua integralidade, dotada igualmente de corpo e alma, quer dizer: não mais a mulher romântica altamente idealizada, etérea e espiritualizada; nem a Eva dominada pela densidade corporal, por isso mesmo mais sujeita às tentações demoníacas ou aos

3 GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos*: uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 2 v.

impulsos fisiológicos. Dessa maneira, integrando no seu ser corpo e alma, Machado procurava fugir dos dois estereótipos da época, o romântico e o naturalista, que estão simbolicamente representados nos ícones da casa da Conceição, personagem do conto "Missa do galo": os quadros da sala, do espaço entre o público e o privado, "Um representava 'Cleópatra'; não me recordo do assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos", os quais presidem a forte atração erótica entre Conceição e Nogueira, o jovem hóspede da casa; e, outro, a escultura que deveria estar no quarto, "Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório".[4] Era para esta que Conceição deveria orar na solidão, como naquela noite de Natal, uma festa familiar por excelência, mas na qual o marido estava na casa *da outra*. Entre a puta cultuada no espaço mais visível da casa, na sala, e a santa parideira (como a própria personagem Conceição era chamada, "a santa", além do seu nome), escondida no recôndito do oratório, a mulher de Machado parece procurar um lugar impossível, que está fora, pelo menos da visão e da cabeça dos homens. Por essa razão, a vigilância censória maior das suas publicações talvez viesse dos pais e maridos, atentos quanto à forma de tratamento não só dos assuntos da moralidade familiar, como também de qualquer tema mais sério, principalmente os da vida política e institucional, campos exclusivos das preocupações masculinas, e objeto igualmente da crítica do autor.[5] Quem escrevia às revistas reclamando dos assuntos e da forma da sua abordagem eram quase exclusivamente homens, como um que se assinava como "Caturra" e acusava de imoralidade o conto "Confissões de uma viúva moça".

O elemento talvez mais importante da vida político-institucional, que deve ser levado em conta, era a vigilância censória do poder imperial e a dependência dos intelectuais de sua proteção e tutela, o que tornava sempre conveniente a manutenção do seu agrado (infelizmente, isto não se restringiu ao Império; quem viveu aqui nos anos recentes da década de 90 do século XX sabe de quanta maldade o Estado é capaz aos

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974, v. 2, p. 610.

5 Esta observação é feita por Jean-Michel Massa, mas ele restringe o seu alcance aos aspectos da moralidade familiar: "*O Jornal das Famílias*, submetido à constante vigilância dos maridos e dos pais, que fiscalizavam as leituras de suas esposas e de suas filhas, devia além disso agradar às leitoras e alimentar as suas fantasias" (MASSA. J.-M. Op. cit., p. 541).

desafetos e de quantos benefícios aos afetos). Sobre isso é muito interessante apreciar uma alegoria que Machado fez do Segundo Império; ela é bastante explícita e tem um fundo crítico e irônico muito forte, tanto que ele não a reeditou em livro. Ela está no conto "A vida eterna", de 1870, em que o autor procura também contextualizar o tema fáustico, com Mefistófeles se encarnando num Estado e num regente caricatos.[6] A alegoria é tão explícita que, a certa altura, um personagem se corrige e se refere ao próprio Estado ali representado: "— O Tobias não podia encontrar melhor genro, nem que andasse com uma lanterna por toda a cidade, que digo? por todo *império*" (grifo meu). Ele é alegorizado como um palacete de velhos, "eram todos velhos, como o mordomo e o lacaio, e o meu próprio sogro; finalmente velhos como eu também", regido por um tal de Tobias. Este aparece como uma figura ridícula e demoníaca, um monarca fantasiado com as cores da nacionalidade, em cujo retrato o autor dissemina uma série de indicativos do Segundo Império brasileiro, que vale a pena apreciarmos:

> Já disse que vinha embrulhado em um capote; ao sentar-se, abriu-se-lhe o capote, e vi que o homem calçava umas botas de couro branco, vestia calça de pano amarelo e um colete verde, cores estas que se estão bem numa bandeira, não se pode com justiça dizer que adornem e aformoseiem o corpo humano.
> As feições eram mais estranhas que o vestuário; tinha os olhos vesgos, um grande bigode, um nariz à moda de César, boca rasgada, queixo saliente e beiços roxos. As sobrancelhas eram fartas, as pestanas longas, a testa estreita, coroando tudo uns cabelos grisalhos e em desordem.[7]

6 É interessante notar que esse conto foi publicado num momento em que Machado começava a ser agraciado (e, com isso, também, aparentemente, cooptado) pelo Estado Imperial, o que deveria serenar o seu espírito liberal e combativo, em prol de uma atitude mais conciliatória. Era assim que Jean-Michel Massa interpretava a mudança da sua ação jornalística e literária nesses anos. Eu tentarei mostrar aqui que a sua atitude foi na verdade outra; ele mudava a sua literatura para poder centrar o seu foco justamente naquilo que deveria ser evitado, porém tornava a crítica mais subterrânea: "Na verdade, o pacto de reconciliação com o poder estava assinado. Algumas semanas antes da sua nomeação para o *Diário Oficial*, em 16 de março de 1867, Machado de Assis foi agraciado com o título de cavaleiro da Ordem da Rosa. Pudemos consultar, no Arquivo Nacional, os documentos que se vinculam a essa ordem. Desde 1865, os que se distinguiam no campo de batalha recebiam a Ordem do Cruzeiro, que recompensava os feitos da guerra, enquanto que a Ordem da Rosa era de preferência atribuída aos civis" (MASSA, J.-M. Op. cit., p. 568).

7 CAVALCANTE, Djalma. Op. cit., v. 1, t. 2, p. 716-7.

Esse reduto para onde eram conduzidos os escolhidos tinha no seu portal, como guardiães, justamente as figuras de Mercúrio e Minerva, simbolizando explicitamente *a união do comércio com a inteligência*, estando esta subordinada ao primeiro:

> Subimos eu e ele, por uma magnífica escada de mármore, até o topo, onde se achavam duas pequenas estátuas representando Mercúrio e Minerva. Quando chegamos ali o meu companheiro disse-me apontando para as estátuas.
> — São emblemas, meu caro genro: Minerva quer dizer Eusébia, porque é a sabedoria; Mercúrio, sou eu, porque representa o comércio. [8]

Eusébia, filha de Tobias, é apresentada como uma jovem deslumbrante com quem o velho escolhido para fazer parte da irmandade senil deveria se casar, como uma espécie de recompensa pela adesão ao clube imperial. Porém ela era apenas um engodo usado para a atração e sacrifício da vítima. O Estado Imperial é representado como uma grande águia falsa, "uma grande águia de madeira fingindo ser bronze", que levava um espelho no bico. Ela ficava no alto e na parte central do salão do edifício, com os seus olhos agudos vigilantes, pairando acima de todos e para onde todos deveriam olhar e se reconhecer, sendo esta a função do espelho: a de que cada particular se visse representado na universalidade e esta fosse vista como a suma das particularidades. Não seria demasiado dizer que se tratava de um simulacro do Estado hegeliano-napoleônico (sem querer entrar em toda controvérsia a respeito do assunto), pois ele não era representado como o Estado de um senhor dos senhores (como tinha sido o de Frederico, o Grande, e que, segundo se diz, Bonaparte o relegara ao museu), mas um "hieróglifo da razão" que rea-

8 Ibidem, p. 719. O tema da mercantilização da inteligência (assim como do teatro e da literatura) é mais freqüente do que parece em Machado de Assis. Num outro trabalho, já analisei como o autor o embute numa cena do "Conto de escola" (v. RONCARI, L. "Esboço para o estudo do ponto de vista da mercadoria na literatura brasileira". *Crítica Marxista* (Rio de Janeiro), Editora Revan, n. 17, nov. de 2003). Numa das "aquarelas" que Machado escreveu para "O espelho", que ele chama de o *Fanqueiro literário*, ele observa: "O fanqueiro literário é uma individualidade social e marca uma das aberrações dos tempos modernos. Esse moer contínuo do espírito, que faz da inteligência uma fábrica de Manchester, repugna à natureza da própria intelectualidade. Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência" (cf. MASSA, J.-M. Op. cit., em especial p. 267).

lizava a síntese do particular com o universal, na medida em que ele espelhava o conjunto das particularidades e cada indivíduo se identificava na universalidade.[9] A falsidade da águia deveria se dar por conta de ela imitar uma universalidade apenas para alguns poucos anciãos eleitos, os velhos, portanto, uma universalidade muito singular:

> Nunca me há de esquecer a vista da ala apenas se me abriram as portas. Tudo ali era estranho e magnífico. No fundo, em frente da porta de entrada, havia uma grande águia de madeira fingindo bronze, encostada à parede, com as asas abertas, e preparando-se como para voar. Do bico da águia pendia um espelho, cuja parte inferior estava presa às garras, conservando assim a posição inclinada que costuma ter um espelho de parede.[10]

A singularidade da realidade política gerada por essa falha é, em vez do homem integral realizado pelo Estado universal homogêneo, justamente o seu oposto, um sujeito mutilado. E assim é descrito o fim daqueles que eram selecionados e atraídos para participar da irmandade, atravessando o portal da união da inteligência com o comércio. Ela não poderia ser mais explícita:

> As mulheres aproximaram-se de mim, e ouvi então um elogio unânime dos canibais; todos concordaram em que eu estava gordo e havia de ser excelente prato.

9 "Na medida em que o Estado é que é o Espírito objetivo, o indivíduo propriamente dito somente tem objetividade, verdade ética e social, *Sittlichkeit*, enquanto membro do Estado. A união enquanto tal é ela própria o conteúdo e o fim verdadeiros, e a destinação dos indivíduos é levarem uma vida universal. Todas suas outras satisfações particulares, suas atividades, seus tipos de comportamento, etc., têm essa realidade substancial e universal ao mesmo tempo como ponto de partida e como resultado." (LEFEBVRE, J.-P. e MACHEREY, P. *Hegel e a sociedade*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 129, comentando os *Princípios da filosofia do direito*, de Hegel.)

10 CAVALCANTE, Djalma. Op. cit., v. 1, t. 2, p. 720. Não era a primeira vez que Machado se utilizava do símbolo da águia para representar o império napoleônico. Ele o usa nesta sua poesia da juventude, consagrada ao "Grand" Napoleão, para contrastá-lo com "le Petit", Napoleão III, nas mãos de quem tanto havia sofrido o seu amigo proscrito por ter participado das barricadas de 48, em Paris, Charles Ribeyrolles: "Sobre a escarpada rocha — levantada/ Na vaga — como um túmulo marinho,/ sob eterno luar,/ César — desce como águia derrubada!/ No seio agora desse estéril ninho/ É força repousar!" (cit. em MASSA, J.-M. Op. cit., p. 230).

— Não podemos assá-lo inteiro; é muito alto e gordo; não cabe no forno; vamos esquartejá-lo; venham facas.

Estas palavras foram ditas pelo Tobias, que imediatamente distribuiu os papéis; o coronel cortar-me-ia a perna esquerda, o condecorado a direita, o padre um braço, ele outro e a condessa, amiga de nariz de gente, cortaria o meu para comer de cabidela.[11]

O ocultamento e a forma Este tipo de alegoria e a forma quase explícita de crítica direta, Machado logo irá abandonar. A exposição imediata pela imprensa e a vigilância, tanto da sociedade senhorial-patriarcal como do poder imperial tutelar, fizeram com que o autor, para não se render às expectativas dominantes, buscasse uma forma de narrar indireta, que, além de ocultar os juízos tirados dos fatos, lhe permitisse incubar nos elementos simbólicos das narrativas a possibilidade de uma outra leitura, mais profunda, ao mesmo tempo crítica e transcendente às contingências factuais, que está longe ainda de ser inteiramente decifrada. O que deverá distinguir esta minha leitura de outras, em particular da psicanalítica, é que procurarei apreciar o desenvolvimento dessa estratégia literária de Machado como uma busca consciente do autor. Depois de a crítica procurar nos dados biográficos os segredos da obra, e, num outro momento, de investigar nas dobras dos traços estilísticos o latente a ser revelado, tentarei dar uma outra volta no parafuso, de modo a integrar vida e obra, tempo do autor (entendendo aqui "tempo" como as condições e pressupostos do trabalho intelectual) e elaboração literária. É este o objetivo da leitura, entender o método de composição de Machado como um trabalho de escritor, de um sujeito crítico e reflexivo interessado em dar uma resposta literária às inquietações do seu tempo, no caso, de fazer ver com toda a veemência o que não poderia nem deveria ser mostrado, embora estivesse no campo disseminado da ética social e à vista de todos.

O que se nota desde os primeiros contos de Machado é que ele se esforça para combinar uma observação realista, crítica das práticas sociais e intelectuais, com uma trama ficcional bem urdida, romanesca, compondo-se quase sempre em torno das dificuldades e dos obstáculos do encontro e da realização amorosa. É recorrente nos contos o jogo que faz o narrador com a expectativa de "romance" do leitor, e a

11 CAVALCANTE, Djalma. Op. cit., v. 1, t. 2, p. 726.

sua intenção de autor de dizer "a realidade". Esses dois aspectos opostos, que conduziriam a narrativa para direções distintas, uma realizando a expectativa do leitor e outra, as intenções do narrador-autor, *romance* e *realidade*, aparecem nos contos dissociados e como difíceis de serem combinados. O resultado, sem dúvida, é de algo desconjuntado, desconexo, que se mistura, mas no qual os dois termos não se casam efetivamente um com o outro. Assim, alguns contos começam com observações realistas sobre as práticas sociais, mas logo depois cedem às aspirações que seriam as do leitor e desenvolvem uma trama ao seu gosto pelas intrigas romanescas. Exemplar é o conto de 1864, publicado no *Jornal das Famílias*, "Virginius (narrativa de um advogado)". É a história do amor do filho de um senhor patriarcal, protetor e generoso — "Olham-no todos como se fora um Deus" e não por acaso era chamado de *Pai de Todos*, "Pio não tem escravos, tem amigos" —, pela filha de um agregado, Julião, "a mulatinha mais formosa". O conto é armado de modo que as distâncias e as barreiras à realização desse amor ficassem bem visíveis e realistas:

> Carlos e Elisa viviam quase sempre juntos, naquela comunhão da infância que não conhece desigualdades nem condições. Estimavam-se deveras, a ponto de sentirem profundamente quando foi necessário Carlos ir cursar as primeiras aulas.
> Trouxe o tempo as divisões, e anos depois, quando Carlos apeou à porta da fazenda com uma carta de bacharel na algibeira, uma esponja se passara sobre a vida anterior. Elisa, já mulher, podia avaliar os nobres esforços de seu pai, e concentrara todos os afetos de sua alma no mais respeitoso amor filial. Carlos era homem. Conhecia as condições da vida social, e desde os primeiros gestos mostrou que abismo separava o filho do protetor da filha do protegido.[12]

O interessante no conto é que o impedimento à realização desse amor não vem do patriarca, que poderia não querer ver o seu filho único casar-se com a filha "mulatinha" de um pobre agregado, mas vem do próprio filho, que, apesar de bacharel, torna-se um caçador: "Carlos não tinha mais que uma ocupação e uma distração: a caça. Levava dias e dias a correr o mato em busca de animais para matar, e nisso fazia consistir todos os cuidados, todos os pensamentos, todos os estudos". É o

12 Ibidem, p. 98.

poder desmesurado do filho, de estender o seu domínio e impor a sua vontade sobre tudo e todos, herdado do pai, que faz com que ele mude a perspectiva do seu afeto, do amor por uma mulher, para a posse de uma presa. Quando Elisa relata ao pai o fato é assim que o faz: "O Sr. Carlos, em quem comecei a notar mais amizade que ao princípio, declarou-me hoje que gostava de mim, *que eu devia ser dele, que só ele poderia me dar tudo quanto eu desejasse*, e muitas outras coisas que eu nem pude ouvir, tal foi o espanto com que ouvi as suas primeiras palavras".[13] E ela continua, dizendo que, diante da sua reação adversa, ele lhe teria afirmado: "*Hás de ser minha!*" (grifos meus). O conto é armado desse modo, com intenso realismo, mas depois se desenvolve como "romance". Para reparar a ordem ameaçada no desenvolvimento do conto, os crimes são punidos, os maus castigados e os bons compensados na justa medida do que cabia a cada um.

Em 1866, Machado de Assis faz uma experiência que considero um passo significativo no desenvolvimento da sua obra. Reescreve um conto que havia publicado em 1862, na revista literária *O Futuro*, com o título "O país das quimeras". Ele discorria sobre um poeta que era obrigado, para sobreviver, a vender a poesia que escrevia: "Tal é a face moral de Tito. A virtude de ser pagador em dia levava-o a mercar com os dons de Deus; e ainda assim vemos nós que ele resistiu, e só foi vencido quando se achou com a corda no pescoço".[14] Era uma sátira escrita na terceira pessoa, que alegorizava os maus costumes do país, chamado de "o reino das bagatelas", revelados ao poeta através de uma viagem maravilhosa, em que ele observa o apego às fantasias como uma fuga e compensação da dura realidade: o culto da aparência, a vaidade, a moda, as formalidades, as exterioridades, o fumo, a irrelevância intelectual dos filósofos etc. Ao reescrevê-lo, quatro anos depois, Machado faz no conto pelo menos três alterações importantes. Muda o título de "O país das quimeras" para "Uma excursão milagrosa", deixando com isso de chamar a atenção do leitor para o objeto alegorizado com intenções satíricas, para alertá-lo de quanto foi revelador para o herói a viagem feita. Assim, a sátira deixa de ser direta, de responsabilidade do autor-narrador para o esclarecimento do leitor. Ela passa a ser mediatizada pelo relato do próprio herói, ele é que vive o

13 Ibidem, p. 98-9, grifos meus.

14 Ibidem, p. 336.

milagre da revelação e tudo o que é dito passa então a ser de sua responsabilidade. É esta a segunda e mais importante mudança no núcleo da narrativa, quando muda da terceira para a primeira pessoa, e é o herói que toma a palavra e continua o relato: "Aqui deixa de falar *o autor* para falar o protagonista".[15] Com isso, o autor-narrador se oculta e se isenta da responsabilidade dos exageros que a sátira se permite para as suas finalidades críticas. E a terceira alteração e decisiva se dá no final da narrativa, que é mais desenvolvido e chama a atenção para o ganho de visão que a viagem fantástica propiciou ao herói. Ao mesmo tempo, ela ressalta a lição maior que teve o autor no percurso narrativo, o que o levou às mudanças com a nova forma de narrar, como a de se ocultar e fugir às retaliações dos atingidos pela crueza das verdades reveladas:

> Desde então [Tito, o poeta] adquiriu um olhar de lince, capaz de descobrir, à primeira vista, se um homem tem na cabeça miolos ou massa quimérica.
> Não há vaidade que possa com ele. Mal a vê lembra-se logo do que presenciou no reino das Bagatelas, e desfila sem preâmbulo a história da viagem.
> *Daqui vem que, se era pobre e infeliz, mais infeliz e pobre ficou depois disto.*
> *É sorte de todos quantos entendem dever dizer o que sabem; nem se compra por outro preço a liberdade de desmascarar a humanidade.*
> *Declarar guerra à humanidade é declará-la a toda gente, atendendo-se a que ninguém há que mais ou menos deixe de ter no fundo do coração esse áspide venenoso.*
> *Isto pode servir de exemplo aos futuros viajantes e poetas, a quem acontecer a viagem milagrosa que aconteceu ao meu poeta.*
> *Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e opiniões.*[16]

Este final parece dizer que quem mais aprendeu com a viagem não foi tanto o poeta, mas o autor, e que, se alguém tinha de ficar pobre como conseqüência das verdades

15 Ibidem, p. 340, grifo meu.

16 Ibidem, p. 348, grifos meus. Texto onde ressoam estas palavras do Fausto ao seu criado Wagner: "Quem sabe o próprio nome dar às cousas?/ Os poucos que jamais o compreenderam/ E que insensatos, descobrindo o peito,/ Pensar e sentimento ao vulgo abriram,/ Na fogueira e na cruz o têm expiado" (GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. Coimbra: Atlântida, 1958, vs. 605-9, p. 37).

reveladas, que fosse o herói-poeta, por isso mesmo herói e poeta, e não o autor, que agora aprendeu a grande lição de que deveria ocultar-se. Desse modo, "a viagem milagrosa" foi muito mais do autor do que do protagonista, apesar de todas as maravilhas que este pôde observar, pois Machado encontrou uma forma de continuar revelando todas as verdades que via, sem sofrer por isso as suas tristes conseqüências, principalmente as de ficar pobre e infeliz, sem poder continuar vendendo a sua mercadoria. Como resultado literário, penso eu que a opção pela narrativa na primeira pessoa, em Machado pelo menos, não teve só a função de relativizar o peso de verdade dos fatos narrados, trocando a verdade pela versão, mas adquiriu também uma função particular: a de *ocultamento do autor*, de forma que ele pudesse representar e expressar os juízos sem sujeitar-se aos prejuízos decorrentes de um Estado tutelar e uma consideração social fundada num estatuto senhorial.

O processo de redução e mutilação do sujeito Teríamos ainda muito que aprender com o aprendizado do autor, mas devo dar agora um salto de quase duas décadas, o que pode ser pedagógico e em consonância com o nosso assunto, a *Bildung* de um escritor e de uma heroína. A pedagogia é a do contraste dos primeiros contos com este, "Capítulo dos chapéus", do livro *Histórias sem data*, de 1884, de um Machado já plenamente maduro, talvez sem muito mais que aprender, mas ainda capaz do espanto diante do mistério revelado.

Uma das coisas que mais salta aos olhos do leitor em todas essas histórias de Machado são os processos de *redução* e *mutilação*, que muitas vezes se confundem, da pessoa humana no ambiente social em que as situa, não por acaso de extração escravista, e que ele reproduz estilizadamente no texto. Dificilmente um protagonista é apresentado, homem ou mulher, sem que sejam referidos quantos contos de réis cada um tem. Ao lado do bom ou mau caráter e da mulher mais ou menos pura o número de contos de réis é sempre uma sombra que os acompanha e dá a dimensão das suas pessoas.[17] Nesse sentido é exemplar o conto "Luís Soares":

17 Esse é um fato digno de se analisar: como Machado se refere à fortuna de cada personagem mais pela quantidade de contos que possui do que pelas propriedades, como casas, terras e escravos, no que se constituía boa parte das fortunas no tempo. Isto parece se dever não tanto ao maior desenvolvimento da economia monetária na época e à constituição de uma burguesia de rentistas no Rio de Janeiro, como ao fato de que a redução do sujeito concreto a um número abstrato de contos muda com a quantificação a qualidade também do sujeito.

quando o protagonista perde a sua fortuna e fica reduzido a "seis contos", torna-se não só pobre, como também perde a autonomia, pois, para trabalhar, não bastam as qualidades ou os méritos pessoais, ele tem também que pedir uma recomendação ao tio para um cargo público. Para conseguir isso vai morar na casa do tio como agregado e, para aspirar a sua fortuna como herdeiro, tem que comprometer mais ainda a sua independência futura, aceitando casar-se com a prima. Esta, a princípio, tem pouco atrativo (e fortuna) para ele; mas, quando herda trezentos contos, torna-se irresistível. Aos olhos dos homens mais do que das mulheres a pessoa de cada um se reduz ao número de contos que possui e é ele que dá a medida do caráter e da autonomia, que podem ser usados tanto para o bem como para o mal. Ao lado desse processo de redução, vemos Machado acrescentar um outro, o de mutilação da integridade do sujeito, reduzindo-o a uma parte, um pedaço, um fragmento: "Uns braços", os joelhos redondos de Nhã-loló, do Brás Cubas,[18] ou um chapéu. Com isto o nosso salto pedagógico está dado e caímos de cabeça no "Capítulo dos chapéus".

Como já apreciei num outro conto de Machado, no "Singular ocorrência", o processo formal-estruturante de *ocultamento* e *revelação*, e de troca da posição do autor, afastando-se do narrador e deixando o leitor da época identificar-se consigo mesmo na pessoa do herói-narrador,[19] tentarei ver agora esse outro processo de composição dos seus contos: como ele trabalha a impossibilidade de realização do *indivíduo*, no sentido bem hegeliano do termo, enquanto síntese do particular com o universal na vida social brasileira, através dos dois recursos estilísticos acima referidos, os de *redução* e *mutilação*, com profundos resultados críticos.

» Se a terra e os escravos dão nobreza e aristocratizam, o dinheiro venaliza, que é a sua maior qualidade, pelo alto poder corrosivo que possui. Este processo de hipostasia revela como se tem que ter muito cuidado quando se tentar usar o texto de Machado como documento bruto e não como elaboração literária filtrada pelo ângulo de visão do autor.

18 É o que o atrai na moça: "Realmente, não sei como lhes diga que não me senti mal, ao pé da moça, trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas de Tartufo. Ao contemplá-lo, cobrindo casta e redondamente o joelho, foi que eu fiz uma descoberta subtil, a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie" (MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1971, v. I, cap. XCVIII, "Suprimido", p. 603).

19 V. RONCARI, L. "Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis". *Teresa* Revista de Literatura Brasileira (São Paulo), Ed. 34, n. 1, p. 39, 2000.

Como muitas outras coisas em Machado, eles não são fáceis de ser percebidos, justamente por estarem demasiadamente evidentes.

O título do conto escolhido, "Capítulo dos chapéus", foi tirado de uma pequena farsa de Molière, *Le médecin malgré lui*,[20] da qual um trecho é usado como epígrafe.[21] Veremos também que o conto mantém um diálogo profundo com ela. Na farsa, depois de Sganarelle citar aleatoriamente Hipócrates, "Hippocrate dit... que nous nous couvrions tous deux", Géronte lhe pergunta: "Hippocrate dit cela?". Sganarelle lhe diz que sim e Géronte quer saber então em que capítulo; é quando o falso médico lhe responde: "Dans son chapitre des chapeaux". O tema da farsa é o mesmo do conto, o da vingança da mulher: Martine, para se vingar de Sganarelle, o marido beberrão que a havia espancado com um bordão, diz a dois serviçais que procuram um médico para curar a mudez da filha de Géronte (senhor para quem trabalham) que seu marido é um médico excepcional, mas que ele só o admite debaixo de bordoadas. É o que os criados fazem, espancam-no até que confesse ser esse médico excepcional, e acabam levando-o a Géronte. Este é um pai leviano que pretende casar a filha, Lucinde, por interesse e não seguindo as inclinações pessoais da moça, que ama Léandre. Como reação, Lucinde pára de falar; o pai pensa que é doença e nenhum médico conhecido consegue curá-la. Esta é a intriga que faz com que se encontrem Sganarelle e Géronte, um marido espancador e um pai prepotente, nos mostrando que tanto na camada humilde da sociedade, na dos criados, como na elevada, na senhorial, é a mulher a sua principal vítima. Como nessa farsa toda a linguagem é maliciosa e tem sempre um segundo sentido, veja-se a alusão de Sganarelle ao chapéu que os *cobriam*:

20 Cf. MOLIÉRE. *Oeuvres completes*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, v. II, p. 219.

21 Essa farsa tem muitos pontos rabelaisianos, inclusive a tirada humorística usada na epígrafe. Existe uma muito semelhante no *Gargântua*: "— Para que uso dizeis essas belas horas? Disse Gargântua. — Para o uso de Fecan [convento da região de Caux], disse o monge, com três salmos e três lições, ou coisa nenhuma quem não quiser. Jamais me sujeitei às horas; as horas são feitas para o homem, e não o homem para as horas. Portanto, faço com elas o que se faz com o loro do estribo, eu as encurto ou as alongo, como bem me parece. *Brevis oratio penetrat coelos, longa potatio evacuat scyphos* [uma prece curta entra no céu, um trago longo esvazia os copos]. Onde está escrito isso? — Bofé, disse Ponocrates, eu não sei, meu fradezinho, mas sei que vale muito. — Nisso nós nos parecemos, disse o monge. Mas *venite apotemus* [vinde beber]" (RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991, p. 202).

"Hippocrate dit... que nous nous *couvrions* tous deux". Em francês, o verbo *couvrir* possui, como em português, a acepção do ato da cópula do macho com a fêmea. Tem também o sentido de *ocultar*: pois é como Sganarelle aparece diante de Géronte, por artimanha da mulher, disfarçado de médico, com um chapéu pontudo. Na comédia de Molière o chapéu poderia estar como sinédoque da mulher: seriam elas que estariam agora cobrindo os homens, infernizando as suas vidas ou, então, não saindo das suas cabeças, como preocupação, no caso de Géronte, ou objeto do desejo, no de Sganarelle (ele, sempre que pode, tenta apertar os peitões de uma ama-de-leite da casa de Géronte, a *nourrice*). Seja como for, o "capítulo dos chapéus" de Hipócrates, na farsa, tem uma referência fisiológica, que trata do intercâmbio físico entre os homens e deles com o mundo, o que faz um contraponto com o sentido metafísico que lhe procura atribuir no conto o marido de Mariana, Conrado Seabra. Este diz que o chapéu não é um objeto de livre escolha do homem, mas um decreto *ab eterno*, que "ninguém o pode trocar sem mutilação" e que talvez "nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu...". Nessa relação determinista (ele lembra Darwin e Laplace) e sacramentada, ele parece referir-se ao casamento e ao risco de inversão que nele se processa com a mulher, que, de *objeto* do desejo, procura trocar de lugar com o homem, o verdadeiro *sujeito*. Se foi essa a intenção de Machado, estaríamos inteiramente dentro do nosso tema, que é o da oscilação da mulher entre o corporal e o espiritual, o mundano e o santo, como já enunciei mais acima, ao falar de Conceição, do conto "Missa do galo" (a do marido que na noite de Natal rezava na casa da amante), hesitando entre a puta e a santa, sem encontrar a possibilidade de uma outra alternativa.

O barrete frígio de Mariana No conto de Machado se processa mais uma inversão com relação à farsa maliciosa: o chapéu deixa de ser sinédoque da mulher para ser do homem. Num primeiro momento, o chapéu significa aquilo que ocupa obsessivamente a cabeça dos homens, como a de Conrado, que usa sempre o mesmo chapéu *desde que se casou*, "desde cinco ou seis anos, que tantos eram os do casamento", e representa a que estavam reduzidas as mulheres na sociedade patriarcal, objeto de uso e posse; mas num segundo momento do conto isto se inverte e ele readquire a sua conotação convencional, de símbolo masculino.

A uma certa altura, as duas amigas, Mariana e Sofia, passam a se referir aos homens, metonimicamente, como chapéus:

> Da janela podia gozar a rua, sem atropelo. Recostou-se; Sofia veio ter com ela. Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma cousa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja. Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, — ou, mais corretamente, as aventuras. Um deles merecia os pensamentos de Fulana; outro andava derretido por Sicrana, e ela por ele, tanto que eram certos na Rua do Ouvidor às quartas e sábados, entre duas e três horas. Mariana ouvia aturdida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas...
> — Não juro, ouviu? Replicava a outra, mas é o que se diz.
> Mariana fitou pensativa o chapéu denunciado. Havia agora mais três, de igual porte e graça, e provavelmente os quatro falavam delas, e falavam bem. Mariana enrubesceu muito, voltou a cabeça para o outro lado, tornou logo à primeira atitude, e afinal entrou.[22]

A naturalidade da expressão é dada pelo fato de as amigas estarem olhando de cima para baixo, da janela do sobrado, de modo que só poderiam mesmo ver os chapéus dos homens; mas, sutilmente, na freqüência da repetição do uso da palavra chapéu, ela vai se transformando numa sinédoque com intenção redutora, de modo a resumir os sujeitos aos seus objetos de uso, ou seja, elas fazem com eles o que costumeiramente eles faziam com elas: as duas revoltosas os reduzem também a objetos. Estamos portanto num conto que nos fala de uma luta de vingança ou de libertação entre homens e mulheres, entre senhores e escravos — "restituir-lhe a posse de si mesma", diz Sofia à amiga submissa. No mundo Antigo pagão, segundo Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, o conflito se dava entre homens e mulheres, consideradas tão irresponsáveis (*idiótes*) quanto as crianças e os escravos. Nesse mundo, elas encarnariam essencialmente a particularidade (a família, a casa — note-se o apego que tinha Mariana à ordem caseira e a aversão ao "tumulto", "confusão das gentes" do mundo da rua) e os homens a universali-

22 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Op. cit., 1974, v. II, p. 406-7.

dade (a política e a coisa pública, a ordem geral, como Conrado Seabra, o marido que pertencia ao "Instituto da Ordem dos Advogados").[23] Alexandre Kojéve, comentando a *Fenomenologia*, diz o seguinte: "A razão última do caráter criminoso de toda ação na sociedade antiga é a separação absoluta entre os sexos, e é a causa última da ruína do mundo pagão (mulher = particularidade das universalidades; homem = universalidade das particularidades)".[24] Tínhamos, portanto, uma ordem fundada na inteira desigualdade: a mulher, como a face doméstica dos homens, e estes, como a face pública das mulheres. Quanto a isso, apesar das fundas diferenças, esse universo guarda similaridades com aquele que observamos no conto de Machado, talvez dadas pela vigência em ambos da escravidão. No mundo machadiano, a fuga das perspectivas diferentes e desiguais traçadas pela ordem para cada sexo, nos planos do privado e do público, adquire também um caráter criminoso. Porém, a intenção do autor parece ser a de enunciá-la como a de um mundo pré-Revolução Francesa (o que lhe permite o diálogo com a farsa de Molière, um autor do século XVII, e não com um romance de Balzac), que não a incorporou ainda um mínimo na vida dos homens, e, a meu ver, não por acaso ela é evocada nos seus três momentos mais significativos (assim como a nossa revolucionária Mariana recorda a Marianne com o barrete frígio vermelho no alto das barricadas).[25]

23 Cf. HEGEL, G. W. F. *La phénoménologie de l'esprit*. Trad. Jean Hyppolite. Paris: Aubier, 1983, v. I, cap. IV, p. 145. O fato de Conrado Seabra pertencer ao "Instituto da Ordem dos Advogados" não é um detalhe de menor importância, ao contrário. Para Hegel, é justamente a corporação que faz a mediação entre a família e o Estado, o que afirma o seu caráter de homem público e torna-o de fato um cidadão. É, portanto, mais um traço significativo de diferenciação, para distinguir o marido da domesticidade da mulher. É este o comentário de Jean-Pierre Lefebvre e Pierre Macherey sobre a corporação: "É por intermédio do seu pertencimento à corporação que o indivíduo particular, sujeito econômico da sociedade civil, torna-se cidadão do Estado, sujeito político no sentido estrito". E, numa observação ao parágrafo 254 do *Princípios da filosofia do direito*, ele diz: "O caráter sagrado do casamento e a honra inerente à corporação são os dois elementos em torno dos quais gira a desorganização da sociedade civil burguesa" (LEFEBVRE, J.-P. e MACHEREY, P. Op. cit., p. 60 e 127).

24 KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 2002, p. 100.

25 Foram os professores Modesto Florenzano e Francisco de Oliveira que me chamaram a atenção para a associação de Mariana com a Marianne, a alegoria da revolucionária francesa, quando apresentei este trabalho pela primeira vez, num seminário aberto em 2003.

Com relação a este último aspecto, gostaria de ressaltar três pontos do estudo muito interessante de José Murilo de Carvalho, "República-mulher: entre Maria e Marianne". Nele, o autor fala da oscilação no Brasil entre duas figuras femininas, uma cívica e uma religiosa, para simbolizar a República e a nação. Os três pontos que destacarei desse estudo vêm muito a propósito das representações da mulher que tenho rastreado na obra de Machado: a sua flutuação entre o papel da puta e o da santa e a dificuldade dela de encontrar um terceiro no qual se realizasse efetivamente como pessoa e cidadã. O primeiro ponto é sobre o momento em que Marianne se popularizou na França como a personificação da República. Isto se deu só após a revolução de 1848, quando ela surgiu como a mulher das barricadas, usando o barrete frígio de cor vermelha, indicação de radicalismo, e em oposição ao Império de Napoleão III, o perseguidor e responsável pela expatriação de Charles Ribeyrolles, o amigo de Machado. O segundo é sobre o significado de Marianne: o da mulher do povo que se envolve nas lutas políticas, ou seja, quando deixa o mundo doméstico e não só invade, como também ocupa um lugar de liderança na esfera pública, o universo restrito aos homens. Se na França isso teve um alto significado e foi motivo de glorificação, primeiro popular e depois oficial, no Brasil ele se tornaria um ato escandaloso:

> Havia uma elite política de homens, que eram chamados públicos. A mulher, se pública, era prostituta. Mesmo na fase jacobina da República, durante o governo Floriano, a participação era exclusivamente masculina. Não só as mulheres não participavam, como não era considerado próprio que elas participassem. Política era coisa de homem.[26]

Por fim, o terceiro ponto, também em decorrência do estigma a que estava sujeita a mulher que se envolvesse na esfera pública, é quando José Murilo de Carvalho ressalta como no Brasil, além de não haver uma fundamentação social que suportasse a alegorização da República como uma mulher, uma Marianne, logo após a proclamação a sua figuração se bipartiu. Por um lado, ela passou a ser representada como uma prostituta, foi assim que a caricaturizaram os cartunistas e os que se desencantaram com os seus rumos:

26 CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas*. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 92.

> Os obstáculos ao uso da alegoria feminina eram aparentemente intransponíveis. Ela falhava dos dois lados — do significado, no qual a República se mostrava longe dos sonhos de seus idealizadores, e do significante, no qual inexistia a mulher cívica, tanto na realidade como em sua representação artística. Nessas circunstâncias, a única maneira em que fazia sentido utilizar a alegoria era aproximar uma república considerada falsificada da visão de mulher que a época considerava corrompida, ou pervertida, a prostituta. Ironicamente, a República, coisa pública, acabou sendo alegorizada pela mulher pública da época, embora essa mulher, como pública no sentido cívico, talvez fosse monarquista.[27]

E, por outro, a imagem da santa frutificou e passou a ser aceita como a verdadeira padroeira da nação, Nossa Senhora da Aparecida:

> De fato, assim como na França do Segundo Império, também no Brasil da Primeira República Maria foi utilizada como arma anti-republicana. Houve um esforço deliberado dos bispos para incentivar o culto mariano, sobretudo por meio de Nossa Senhora Aparecida. A partir do início do século, começaram as romarias oficiais. Em 8 de setembro de 1904, Nossa Senhora Aparecida foi coroada rainha do Brasil. Observem-se a data e o título: um dia após a comemoração da independência, uma designação monárquica. Não havia como ocultar a competição entre a Igreja e o novo regime pela representação da nação. O processo culminou na década de 30. Em 1930, Pio IX declarou Nossa Senhora Aparecida padroeira do Brasil. No ano seguinte, D. Sebastião Leme, perante uma multidão congregada no Rio de Janeiro, a consagrou rainha e padroeira do país. [...] A batalha pela alegoria feminina terminou em derrota republicana. Mais ainda, em derrota do cívico perante o religioso.[28]

A revolução de Mariana Quando Mariana decide reagir ao fato de o marido não aceitar um pedido seu, que vinha de uma observação do pai, um tradicionalista "aferrado aos hábitos", de trocar o chapéu velho, que, segundo o sogro, parecia "torpe" em comparação "com outros chapéus altos de *homens públicos*",[29]

27 Ibidem, p. 96.

28 Ibidem, p. 93 e 94.

29 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Op. cit., 1974, v. II, p. 402-3, grifo meu.

a sua primeira atitude é a de sair e procurar uma amiga, Sofia. Esta, *sábia* como o próprio nome e a ave de Minerva (e por duas vezes ela é comparada não à coruja, mas ao gavião, portanto, também selvagem), faz a sua primeira observação dizendo que "a culpa não era do marido".[30] Obviamente, querendo dizer-lhe que era dela, por aceitar voluntariamente a servidão e não lutar para pôr fim àquela relação entre senhor e escravo. Sofia, em sua casa, já havia invertido a relação e era a sua vontade que imperava: "Não lhe peço uma cousa que ele me não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo".[31] Era essa a "harmonia" nova que Sofia havia estabelecido em casa, e "Mariana ouvia com inveja essa bela definição do sossego conjugal. *A rebelião de Eva* embocava nela os seus clarins".[32] Nós veremos que essa simples inversão da ordem, com a mulher passando a freqüentar a rua e a Câmara dos Deputados, os lugares do público e da política, portanto, da universalidade, acabava tornando os dois, marido e mulher, criminosos aos olhos *do outro* (da consideração social): ela, "mulher pública" (a prostituta), e ele, doméstico (o corno manso), o que não resolvia o problema.

Um pouco adiante, Sofia, pelo fascínio que exerciam as suas palavras e atitudes, é comparada ao mesmo tempo ao demônio e Bonaparte, aquele que, aos olhos de Hegel, teria promovido a síntese entre o particular e o universal, na figura do cidadão, o trabalhador-soldado: "Mariana aceitou; um certo demônio soprava nela as fúrias da vingança. Demais, a amiga tinha o dom de fascinar, virtude de Bonaparte, e não lhe deu tempo de refletir. Pois sim, iria, estava cansada de *viver cativa*. Também queria gozar um pouco, etc., etc.".[33] E quando Mariana acompanha Sofia até à rua e à Câmara dos Deputados, os lugares do público e dos homens por excelência, Sofia convida-a ainda a ir também tirar retrato, e ela lhe responde:

30 Ibidem, p. 404.

31 Ibidem.

32 Ibidem, grifo meu.

33 Ibidem, p. 405, grifo meu. Sobre o significado de Napoleão, tanto como ponto de referência para a estruturação do juízo crítico de Machado sobre a vida social e institucional brasileira, como para se apreciar a ojeriza que a nossa camada dominante escravista tinha dele, seria interessante analisar o Capítulo XII, "Um episódio de 1814", do *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que se passa num banquete organizado pela família do herói para celebrar a sua derrota.

— Já tenho muitos. E para quê? Para dá-lo "*aquele senhor*"?

Sofia compreendeu que o ressentimento da amiga persistia, e, durante o caminho, tratou de lhe pôr um ou dous bagos mais de pimenta. Disse-lhe que, embora fosse difícil, ainda era tempo de libertar-se. E ensinava-lhe um método para subtrair-se à tirania. Não convinha ir logo de um salto, mas devagar, com segurança, de maneira que ele desse por si quando ela lhe pusesse o pé no pescoço. Obra de algumas semanas, três a quatro, não mais. Ela, Sofia, estava pronta a ajudá-la. E repetia-lhe que não fosse mole, *que não era escrava* de ninguém, etc. Mariana ia cantando dentro do coração *a marselhesa do matrimônio*.[34]

Sem dúvida, estamos aqui nos primórdios da dialética hegeliana do senhor e escravo, quando ainda o escravo, para libertar-se, pretendia destruir e não suprassumir o seu "senhor", tornando-se por sua vez senhor do senhor, reduzindo-o a seu escravo, como havia feito Sofia com o marido: "Sofia tinha consciência da sua superioridade"; o que também não satisfazia, se era a igualdade que se procurava. Foi essa talvez a lúcida percepção de Mariana, "a rola estava livre do gavião", a de que esse caminho a conduziria ao *crime* naquela ordem patriarcal, pois os dois, ela e o marido, se tornariam criminosos e não cidadãos: "Achou que, bem pesadas as cousas, *a principal culpa era dela.* Que diabo de teima por causa de um chapéu, que o marido usara há tantos anos [desde que se casara com ela]? Também o pai era exigente demais...".[35]

Era esta a aporia, a mesma da Conceição, da "Missa do galo": a solução *pessoal* não deixava a ela outro papel senão o de puta ou santa, e é a este último que Mariana retorna, quando volta para casa, um ninho de aconchego e ordem, ironicamente saudado assim pelo autor: "*Santa* monotonia, tu a acalentavas no teu regaço eterno".[36]

Quando ela chega em casa, convencida de sua aventura irresponsável, a única coisa que estava fora da ordem doméstica era *um vaso*, como se isso a simbolizasse e a sua saída para a rua e a assembléia, quando tentou ocupar o lugar do homem. Assim, o vaso, como ela, também deveria retornar ao seu lugar, e a ordem expressa que dá ao jardineiro é esta: "— João, bota este vaso onde estava antes". É assim que ela se dirige ao jardineiro, sem nenhum "por favor" ou "tenha a gentileza", mas

34 Ibidem, p. 406, grifos meus.

35 Ibidem, p. 410, grifos meus.

36 Ibidem, grifo meu.

no mesmo tom imperativo com que, talvez, o marido "autoritário e voluntarioso", segundo o narrador, se dirigisse também a ela. Machado, como grande leitor dos clássicos, sabia que a representação da mulher na sociedade patriarcal grega era a do *vaso*, onde o homem plantava a semente que iria perpetuar a linhagem masculina. E foi dos lábios do vaso (*Pitos*, πιθοσ, ου: jarra para o vinho, azeite ou cereais) de Pandora ("a boceta de Pandora", como Machado escreve algumas vezes)[37] que escapou o presente de grego que Zeus mandou aos homens, para desgraçar a vida deles, como vingança por ter sido enganado por Prometeu: "un mal, en qui tous, au fond du coeur, se complairont à entourer d'amour leur propre malheur [um mal, em que todos, no fundo do coração, se comprazerão em cercar de amor a sua própria desgraça]".[38] Desse modo, ela aprendeu e se conformou em vez de se sacrificar,

37 Como aqui, na sua fase liberal-combativa, num artigo no *Paraíba* (de 26.6.1858) atacando um projeto do ministro Sales Torres Homem: "O projeto do Sr. Sales Torres Homem, o nosso Epimeteo moderno, será pois para nós o que foi para a Antigüidade mitológica, a boceta de Pandora". Ele usa o termo possivelmente derivado do francês *bosse*, "vasilha", que formou os diminutivos dialetais *bosset*, *bousset* e *boussette*. Cf. MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 1956, 2 v., p. 377.

38 "A raça humana vivia outrora sobre a terra, afastada e ao abrigo das penas, da dura fadiga, das doenças dolorosas que levavam os homens à morte. Mas a mulher, tirando com as suas mãos a larga cobertura do jarro, dispersou-os pelo mundo e dispôs os homens aos seus tristes cuidados. Só, a Esperança permaneceu lá, no interior da sua dura prisão, sem ultrapassar os lábios do jarro e sair para fora, porque Pandora já havia recolocado a coberta, por ser a vontade de Zeus, o encadeador de nuvens, o que porta o escudo." HESÍODO. *Théogonie, les travaux et les jours, le boucler*. Ed. bilíngüe, trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1951, p. 89 (trad. minha). Froma I. Zeitlin assim comenta a significação do jarro/vaso nos poemas de Hesíodo: "Para J.-P. Vernant, a imagem do jarro representa a casa, ou *oikos*, e a mulher é a figura ambígua, de l'*Elpis*, que permanece nela". E mais adiante: "Em todo o corpus hipocrático e dos anatomistas mais tardios às teorias mais elaboradas o útero da mulher é comparado a uma jarra de cabeça para baixo, dotada de duas orelhas ou asas. [...] A representação do útero como um jarro, descrito nos termos que se referem à parte superior do corpo (boca, pescoço), é igualmente compatível com a correlação que é feita entre os apetites sexuais e orais de uma mulher, que acentua Hesíodo, situando-o abaixo, no ventre (gastèr) rapace; porém ela testemunha igualmente a imaginação popular e médica, que insiste na simetria entre a boca e a sua análoga uterina. Um jarro, como em Hesíodo, tem dois lábios e um útero também, e a analogia se prolonga na idéia de um lacre e uma rolha, necessários para impedir o acesso quando ele preserva a virgindade ou retém a semente que aí foi depositada a fim de permitir uma gestação feliz". ZEITLIN, F. I. "L'origine de la femme et la femme origine: la Pandore de Hésiode". In: BLAISE, Fabienne; COMBE, Pierre Judet de la e ROUSSEAU, Philippe. *Le métier du mythe*: lectures d'Hésiode. Lille: Septentrion presses universitaires, 1996, p. 359-60 (trad. minha).

como se tivesse adquirido a lucidez de que o tempo do reconhecimento ainda não havia chegado para ela; tanto que, no final, para a sua surpresa, quando o marido chega com um outro chapéu que não o de costume, ela o sente como se tivesse havido uma subversão promovida pelos ideais revolucionários da Ilustração: o seu reconhecimento como um sujeito com vontade e a sua aceitação pelo outro:

O espírito de Mariana recebeu um choque violento, igual ao que lhe dera o vaso do jardim trocado, — ou ao que lhe daria uma lauda de Voltaire entre as folhas da *Moreninha* [que já havia lido sete vezes] ou de *Ivanhoe* [dez vezes]... *Era a nota desigual no meio da harmoniosa sonata da vida.*[39]

Isso acontecia justamente ao entardecer, com o crepúsculo, quando levanta vôo a ave de Minerva, e completava, numa seqüência invertida, os três momentos cruciais da Revolução Francesa: *Voltaire*, como o representante maior da formulação do seu ideário; a *Marselhesa*, como o hino do momento da ruptura revolucionária com o Antigo Regime; e *Bonaparte*, como a encarnação do Estado que iria consolidá-la e universalizá-la. Mas nada soava mais estranho, no mundo social em que se passava a nossa história dos chapéus, escrita quase um século depois da Revolução, do que esses três passos fundamentais da nossa modernidade histórica. Assim, penso eu que o conto "Capítulo dos chapéus" também poderia chamar-se "O caminho do triste esclarecimento de Mariana".[40]

39 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Op. cit., 1974, v. II, p. 410-1, grifos meus.

40 Houve, por parte de Mariana, não um simples retorno ao que era, mas um ganho de consciência de sua condição, que podia significar um trânsito do *em si* ao *para si*, como o primeiro passo necessário para a sua negação e posterior afirmação numa outra condição. Sobre essa situação recorrente na literatura brasileira — o ser e o não-ser ao mesmo tempo na relação do eu consigo e com o outro — seria interessante apreciar dois comentários de Kojève sobre a dialética do real na fenomenologia de Hegel: "Tornar-se diferente do que se é equivale a tomar posição em relação a si próprio, é existir (tal como se foi) para si (tal como se é atualmente). O ser que nega dialeticamente o real dado conserva-o também como negado, isto é, como irreal ou ideal; conserva-o como sentido do discurso pelo qual ele o revela. Logo, ele é consciente do que nega. E, se ele nega a si mesmo, é consciente de si. Já o ser simplesmente idêntico só existe em si e para os outros, isto é, em sua identidade consigo mesmo e pelas relações de diferença que o ligam ao resto dos seres idênticos no seio do cosmo: ele não existe para si e os outros não existem para ele". E, pouco adiante, ele descreve abstratamente a continuidade do processo dialético até a sua conclusão: "O ser negador nega a identidade consigo mesmo e torna-se seu próprio oposto, mas permanece o mesmo ser. E essa sua unidade na oposição a si mesmo é a sua afirmação a despeito de sua negação ou dissolução, e até transformação. É como afirmação negadora de

Luiz Roncari é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Literatura brasileira*: dos primeiros cronistas aos últimos românticos [2ª ed., EDUSP, 2002] e *O Brasil de Rosa*: o amor e o poder [Editora UNESP/FAPESP, 2004], entre outros.

[Este trabalho foi apresentado no I Simpósio Internacional Eça-Machado, PUC-São Paulo/ UNICAMP, em 17 de setembro de 2003.]

» si, é como re-afirmação de sua identidade primeira consigo mesmo, que o ser é uma entidade especulativa ou positivamente racional. Assim, o Ser que se reafirma como Ser idêntico a si mesmo depois de ter-se negado como tal não é nem identidade, nem negatividade, mas sim totalidade. E é como totalidade que o Ser é verdadeiramente e plenamente dialético. Mas ele é totalidade dialética e não identidade tautológica porque é também negatividade. A totalidade é a unidade-unificante da identidade e da negatividade: é a afirmação pela negação". KOJÈVE, A. Op. cit., p. 446-7.

Leitura, escrita e crítica em "Aurora sem dia"

Jayme Loureiro

Resumo Este artigo procura analisar o conto "Aurora sem dia" de Machado de Assis tendo como pano de fundo a obra crítica do autor produzida ao longo da década de 1860, mais especificamente seu projeto crítico de formação do gosto do leitor, projeto elaborado e posto em prática com a série "Semana Literária". Nesse sentido, o trajeto analítico focará as questões literárias que permeiam o texto, examinando mais detidamente que tipo de escritor e de leitor — e, em conseqüência, que tipo de escrita e de leitura — estão sendo satirizados e criticados, assim como qual o fundamento teórico ou crítico de tal sátira. **Palavras-chave** Machado de Assis; "Aurora sem dia"; conto; crítica; leitor.

***Abstract** This article analyzes the short story "Aurora sem dia", which was originally published in* Jornal das Famílias *in 1870 and was reused by Machado de Assis in* Histórias da meia-noite *(1873), using as a background Machado's critical work written in the 1860s, more specifically his critical project to form the readers' taste. This project was put into practice with the series "Semana literária". The analysis will focus on literary questions contained in the text, examining in greater detail what type of writer and reader, and, in consequence, what type of writing and reading, are being satirized and criticized and the theoretical and critical bases of such satire.* ***Keywords** Machado de Assis; "Aurora sem dia"; short story; criticism, readers.*

O conto "Aurora sem dia" foi publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em 1870, sendo reaproveitado por Machado de Assis, com as devidas emendas, na segunda coletânea por ele organizada — *Histórias da meia-noite* —, que veio à luz em novembro de 1873. Faz parte, portanto, da chamada primeira fase do autor, fase essa, em relação aos contos, não só pouco estudada como também muitas vezes examinada sob a ótica dos grandes textos publicados a partir da década de 1880. Tal tipo de leitura comparativa acaba normalmente por marcar a produção contística inicial de Machado com um duplo estigma: inferioridade e imaturidade. E mais: resulta em lê-la ou com o propósito de verificar a ausência daqueles elementos que dão o perfil das obras maduras ou em busca das sementes que desabrochariam nos

anos vindouros.[1] Perde-se, em conseqüência, toda a particularidade dos textos produzidos ao longo da década de 1860 e início da de 1870. Um exemplo claro de tal método encontra-se no prefácio da edição crítica de *Histórias da meia-noite* organizada pela Comissão Machado de Assis, já que os contos que compõem o livro são considerados "prolixos e bisonhos, válidos, principalmente, pelo que prefigurem de obras-primas das coletâneas posteriores [...]".[2] Assim, "Aurora sem dia" "anuncia o tema de 'Um erradio' nas *Páginas Recolhidas*" e "O relógio de ouro" consiste em "uma versão menos perfeita de 'A cartomante', em *Várias Histórias*".[3] Para se escapar de tal armadilha — o olhar viciado pela leitura dos grandes contos da segunda fase — talvez seja necessário buscar uma visão mais integrada da obra machadiana dos anos iniciais. Nesse sentido, uma investigação que vise a realizar um cruzamento entre a produção crítica de Machado publicada ao longo da década de 1860 e os contos escritos no mesmo período abre-se, a meu ver, como um caminho bastante promissor para novas leituras. O exame de "Aurora sem dia" terá assim como pano de fundo — ou mesmo como chave interpretativa — a produção crítica de Machado, mais especificamente seu projeto crítico de formação do gosto do leitor, projeto elaborado e posto em prática em meados da década de 1860 com a publicação da série "Semana Literária".[4]

Visão geral do conto A trama de "Aurora sem dia" é bastante simples. Luís Tinoco, humilde empregado do foro, "possuía a convicção que estava fadado para

1 A respeito da fortuna crítica referente aos livros *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, conferir: AZEVEDO, Sílvia. *A trajetória de Machado de Assis*: do *Jornal das Famílias* aos contos e histórias em livro. São Paulo, 1990. Tese (Doutorado) — FFLCH/USP, p. 188-96.

2 Comissão Machado de Assis. "Prefácio". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p. 14.

3 Ibidem, p. 14.

4 A série "Semana Literária" saiu no *Diário do Rio de Janeiro* ao longo do primeiro semestre de 1866 — de 9 de janeiro a 31 de julho — formando um conjunto de trinta textos. No artigo de abertura — espécie de texto-programa — Machado formula explicitamente seu projeto crítico de reforma do gosto dominante, projeto esse que atuaria em duas frentes: guiando o escritor em seu trabalho e educando o leitor. Em minha dissertação examino a preparação, a concretização e o abandono do projeto crítico de reforma do gosto ao longo da década de 1860. Cf: *O papel da crítica jornalística e da ficção na educação do leitor*: Machado de Assis e a reforma do gosto literário. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado) — PUC/SP.

grandes destinos".[5] Um dia acorda poeta, e boa parte do conto ocupa-se de seu percurso literário. Mais tarde, sentindo-se atraído pela política — e certo de que tem uma missão a cumprir —, abandona a poesia e inicia a carreira de publicista. Alguns anos depois, eleito deputado provincial, assistimos a seu desempenho como orador. E por fim, consciente da mediocridade tanto da sua obra poética como da "retórica" (incluímos sob essa denominação as atividades de publicista e de orador), torna-se "um honrado e pacato lavrador".[6]

Lúcia Miguel-Pereira apresenta uma sintética interpretação do conto:

> "Aurora sem dia", o drama do homem que, preso a uma idéia fixa — a de ser escritor —, perde inteiramente o contato com o mundo real, é irmão gêmeo de "O programa", ótimo conto, da melhor maneira de Machado de Assis. Em ambos, o herói, olhos fitos num alvo imaginário, se desprende da vida e só retoma pé na realidade quando vê falharem inteiramente os sonhos. Luís Tinoco, o poeta de "Aurora sem dia", é assim o primeiro espécime dos tipos mórbidos que vão povoar a obra reticente, introduzindo nela aquele estranho sopro de fatalismo e loucura que lhe revoluciona o ambiente caseiro e quotidiano.[7]

Talvez seja um pouco de exagero classificar o pobre Luís Tinoco como um "tipo mórbido"; porém, a autora acertou na mosca ao caracterizá-lo como um homem "preso a uma idéia fixa", visto que o próprio nome da personagem já carrega tal particularidade: o substantivo *tinoco* — conforme o dicionário *Caldas Aulete* — significa *maníaco*. E a narrativa, segundo Lúcia Miguel-Pereira, exibe a trajetória desse inveterado sonhador que acredita fixamente em sua vocação literária — e, acrescentemos, também política —, mas que ao cabo de alguns infortúnios rende-se aos mandamentos da vida real.

Sílvia Azevedo, por sua vez, exprime com precisão a essência do conto ao defini-lo como um "adeus às ilusões"[8] ou ainda como a história das "ambições de um bra-

5 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 155. Utilizarei a edição preparada pela Comissão Machado de Assis, pois nela se encontram indicadas as diferenças entre as duas versões, a do periódico e a do livro.

6 Ibidem, p. 181.

7 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988, p. 137.

8 AZEVEDO, Sílvia. Op. cit., p. 591.

sileiro que pensa cumprir o grande destino que lhe estava reservado através dos dois canais que lhe oferecia a sociedade brasileira do seu tempo: a literatura e a vida política".[9] História das ambições frustradas, é preciso salientar. E o fundamental: o conto simboliza, para a autora, o "abandono das mistificações e idealizações românticas [...]".[10]

Leituras possíveis e pertinentes; porém, nosso caminho será um pouco diferente, apesar de se aproximar do trabalho de Sílvia Azevedo — e mesmo, muitas vezes, de se apoiar nele. O que nos interessa essencialmente é a questão literária que atravessa o conto do começo ao fim, ou seja: parece-nos que a literatura sempre se mantém em pauta, mesmo quando Luís Tinoco adentra o campo político, colocando um ponto final em sua carreira poética. Pode-se até mesmo dizer que sua produção abarca dois gêneros distintos: o poético e o retórico. E mais: "Aurora sem dia" seria uma boa amostra da situação da literatura brasileira em determinado momento histórico. Mas que momento é esse?

A versão da coletânea não aponta de maneira específica o tempo em que ocorre a ação, visto que a história se inicia com uma indicação um tanto indefinida: "Naquele tempo contava Luís Tinoco vinte e um anos".[11] Mas é bastante óbvio que, pelas características da obra produzida pela personagem, estamos em pleno período romântico, e mesmo talvez na década de 1850, já que nosso escritor parece rezar pela cartilha do ultra-romantismo, expresso explicitamente por um byronismo de quinta categoria. No entanto, a primeira redação do conto, editada no *Jornal das Famílias*, traz alguns dados que delimitam com precisão o tempo da história. O narrador, que nesta versão é o próprio Dr. Lemos,[12] informa o momento exato em que começara a arder a "chama poética" de Luís Tinoco:

9 Ibidem, p. 592.

10 Ibidem, p. 591.

11 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 155.

12 Há uma diferença fundamental entre as duas versões: na primeira, o Dr. Lemos é o próprio narrador (é o que Genette denomina de narrador homodiegético, isto é, o "narrador presente como personagem na história que conta"); na segunda, o Dr. Lemos perde sua função narrativa, e o narrador agora transforma-se em heterodiegético, ou seja, ele está "ausente da história que conta". Tal mudança traz conseqüências significativas na estrutura do conto. Cf. GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.

> Casimiro de Abreu publicara o seu volume tão merecidamente aplaudido por todos. Uma plêiade de rapazes cultivava as musas com entusiasmo, e a casa de Paula de Brito era, [sic] o centro aonde iam ter todas as vocações imberbes.[13]

Casimiro de Abreu, como se sabe, publicou *As primaveras*, seu único livro de poesia, em 1859; e Paula Brito, o famoso editor de *A Marmota Fluminense* e em cuja livraria se reuniam os membros da Petalógica, morreu em 1861. Portanto, a trajetória literária de Luís Tinoco, de acordo com a primeira redação do conto, se inicia no final da década de 1850, desenvolvendo-se, provavelmente, durante alguns anos da década seguinte.

O mais significativo, no entanto, parece ser a presença de Casimiro de Abreu logo na entrada da versão publicada no *Jornal das Famílias*, visto que o escritor foi o principal representante de um "lirismo açucarado", que predominou "de maneira alarmante na produção média, em dezenas e dezenas de poetas",[14] conquistando um amplo público de leitores, principalmente de leitoras. E mesmo que a referência ao poeta tenha sido suprimida da segunda redação, Luís Tinoco, como veremos adiante, não foi apenas um tardio discípulo de Byron, mas incursionou principalmente por esse lirismo sentimentalóide, que, com certeza, encantaria as leitoras dos contos machadianos publicados no *Jornal das Famílias*.

A principal característica do escritor Luís Tinoco, no entanto, talvez seja a de diluidor literário, isto é, ele representaria a classe de escritores medíocres que, produzindo obras carregadas de clichês, atuam na banalização das correntes estéticas. Nesse sentido, realmente não é necessário que a narrativa se prenda a um momento específico, visto que é um tipo presente ao longo da história literária, e, no caso em questão, do Romantismo. Tanto que Luís Tinoco vai exercitar sua veia poética nas várias linhas da estética romântica: o byronismo à Álvares de Azevedo, o sentimentalismo à Casimiro de Abreu, e, se formos à primeira redação, até mesmo o indianismo não lhe escapa, já que seu poema épico inacabado é titulado aí de *Tupinambás*.

Mas Luís Tinoco também lembra o parasita literário descrito satiricamente por Machado em um texto de 1859. Vale a pena examiná-lo rapidamente. O parasita literá-

13 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 155.

14 CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002, p. 59.

rio — "o vampiro da paciência humana"[15] — é o literato medíocre que busca a todo custo conquistar seu espaço no mundo das letras, atormentando com sua inabalável persistência os pobres leitores. O tipo se encontra "a cada canto", sendo a imprensa o canal preferido para a divulgação de seus pavorosos escritos; o pior, porém, ocorre quando "o parasita associa-se e cria um jornal próprio": tem-se então "um campo vasto todo entregue ao disparate".[16] Mas o parasita também publica livros e recita em teatros, sendo, portanto, difícil de escapar de suas garras. E não é possível esquecer de seus "traços fisiológicos", pois "não podendo imitar os grandes homens pelo talento, copiam na postura e nas maneiras o que acham pelas gravuras e fotografias".[17]

Eis aí um retrato que facilmente cabe a Luís Tinoco: ele invade os jornais com uma chusma de textos "monumentais", edita sua própria folha — o *Caramanchão Literário* —, publica seu livro (intitulado de forma muito "original" de *Goivos e camélias*), esgota a paciência do Dr. Lemos com uma torrente de poemas, não deixa passar um acontecimento sem que a musa lhe inspire alguma coisa. E mesmo a descrição física de Luís Tinoco parece esboçada a partir do perfil do parasita:

> Andava com o ar inspirado de todos os poetas novéis que se supõem apóstolos e mártires. Cabeça alta, olhos vagos, cabelos grandes e caídos; algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim um retrato de Guizot; outras vezes andava com as mãos para trás.[18]

No artigo de 1859, Machado faz a seguinte observação: "Se eu quisesse ferir individualidades, tocar em suscetibilidades, desenrolaria aqui um sudário dessas invasões na literatura; mas o meu fim é o indivíduo, e não um indivíduo".[19] Talvez Luís Tinoco seja então a individualização do tipo, ou seja, a concretização, mesmo que ficcional, do parasita literário esboçado onze anos atrás.[20] E provavelmente

15 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aquarelas II: o parasita". In: *Obra completa*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 3, p. 955.

16 Ibidem, p. 954.

17 Ibidem, p. 955.

18 Idem. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 161.

19 Idem. "Aquarelas II: o parasita". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., v. III, p. 954.

20 Não podemos esquecer que a primeira edição do conto é de 1870.

o tipo não só continuou existindo durante a década de 1860, como, com certeza, deve ter se alastrado em decorrência do próprio aumento da produção editorial no período. O conto se constitui assim como uma espécie de ataque satírico contra um tipo de escritor — e de escrita — que deveria dominar a cena literária em meados do século XIX.

Mas não só o escritor é visado: não se pode esquecer que Luís Tinoco é também um leitor e, mais do que isso, todas as outras personagens que se movimentam à sua volta são leitores e críticos de sua obra. Assim, tanto reflexões a respeito de determinadas práticas de leitura como questões referentes à atividade crítica também se encontram no interior dessa "desambiciosa" narrativa.

"Aurora sem dia" é portanto um texto cuja temática se centraliza em questões essencialmente literárias. Nosso trajeto analítico deve então se encaminhar na seguinte direção: examinar detidamente que tipo de escritor e de leitor — e conseqüentemente que tipo de escrita e de leitura — estão sendo satirizados e criticados, assim como qual o fundamento teórico ou crítico que sustenta tal sátira. O exame se restringirá às personagens, visto que todas, de uma forma ou de outra, desempenham o papel de leitores; mas é claro que vamos nos ater com maior atenção a Luís Tinoco, pois, além de ser um "leitor voraz", é também autor de uma "fecunda" obra literária.

Leitura, escrita e crítica em "Aurora sem dia" É possível fazer a seguinte separação entre as personagens de "Aurora sem dia": de um lado, o escritor e orador Luís Tinoco; do outro, os leitores — e os ouvintes — de sua obra. Mas entre estes também é possível fazer uma distinção, colocando em campos opostos dois grupos: leitores que criticam Luís Tinoco *versus* os que o aplaudem. Não é nada fácil discernir no conto onde se encontram os últimos; mas eles estão lá, em uma breve passagem:

> O *Caramanchão Literário* ainda existia; Luís Tinoco apressou-se a levar o escrito [a elegia dedicada à perda de Laura] ao prelo, não sem o ler aos seus colaboradores, cuja opinião [de que era a sua melhor produção] foi idêntica à dele.[21]

21 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 171.

É evidente que o narrador não poderia deixar de lado os colaboradores do *Caramanchão Literário*, pois Luís Tinoco não é um espécime único em extinção, mas sim o representante de um tipo — o parasita literário. Mas se os pares do poeta praticamente não são retratados, os leitores críticos de sua obra se espalham por toda a narrativa: o padrinho Anastácio, o Dr. Lemos, o folhetinista que comenta o lançamento de *Goivos e camélias*, os jovens que se divertem com os versos lidos durante o jantar, o advogado que o toma sob a sua proteção, o deputado que escarnece da sua produção poética em plena assembléia provincial.

O Dr. Lemos desempenha um papel especial entre os leitores de Luís Tinoco, não só porque acompanha a trajetória do protagonista do começo ao fim da história, tornando-se uma espécie de "porta-voz" do narrador,[22] mas principalmente porque assume a posição do que se poderia chamar de crítico literário clássico, posição essa tão defendida por Machado de Assis ao longo de seus artigos críticos.[23] Vemos então o Dr. Lemos procurando exercer a função de "farol seguro" do jovem poeta, não o lisonjeando falsamente, mas sim apontando com franqueza os defeitos da obra e salientando a necessidade de longos estudos. Crítica aconselhadora e orientadora, cuja função, conforme expõe Machado em "O ideal do crítico", é "guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos".[24] Mas não só o Dr. Lemos desempenha tal papel; também o advogado, protetor político de Luís Tinoco, aconselha, corrige, censura, empresta livros, sem, no entanto, alcançar a importância que o primeiro tem na narrativa.

22 Cf. AZEVEDO, Sílvia. Op. cit., p. 594.

23 Considero *crítica de feição clássica* a crítica que tem como função a correção da obra e a orientação do escritor, seguindo assim os preceitos de Horácio e Boileau. Segundo José Aderaldo Castello, a crítica de Machado era "apreciadora, de censura, de julgamento, de sugestão e correção, isto é, orientadora, principalmente no caso dos estreantes". Cf. CASTELLO, José Aderaldo. "Apresentação". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Machado de Assis*: crítica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

24 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "O ideal do crítico". In: *Obra completa*. Op. cit., v. III, p. 798. O ensaio saiu no *Diário do Rio de Janeiro* em 8.10.1865, portanto apenas alguns meses antes da série "Semana Literária". Nele, Machado discorre sobre os princípios essenciais que devem orientar o exercício da crítica. Assim, o ensaio e a série acabam por constituir uma espécie de conjunto: o primeiro aponta as linhas mestras que vão nortear a atividade prática que será concretizada na seqüência de artigos que compõem a "Semana Literária". A expressão "farol seguro", empregada um pouco acima, também é extraída do ensaio: "As musas, privadas de um farol seguro, correm o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade".

As outras personagens leitoras apresentam uma posição um tanto diferente, pois a crítica que fazem — e aqui estamos empregando o termo *crítica* em um sentido bastante amplo — visa essencialmente zombar do novel escritor. E o próprio padrinho Anastácio, que se assume explicitamente como um não-leitor, acaba, mesmo sem querer, por satirizar o afilhado, ao fazer o seguinte comentário a respeito de "uma longa ode sentimental" que saíra no *Correio Mercantil*: "que diabo tem a lua com a indiferença dessa moça, e a que vem aqui a morte deste estrangeiro? [o poeta Gilbert]".[25]

São várias e diferentes, portanto, as personagens leitoras em "Aurora sem dia". Mas a principal delas é o próprio Luís Tinoco. Que tipo de leitor é ele? Com certeza um mau leitor. E não só isso: sua figura engloba dois tipos de leitor — e de leitura — típicos do período romântico: o leitor incapaz de diferenciar vida e literatura e aquele que faz uma leitura "apressada" ou superficial, de "lombada", e que talvez se possa denominar de leitor de "orelha".

Comecemos, com a ajuda de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, pelo primeiro tipo. As autoras examinam o leitor que confunde ficção e realidade em dois outros textos de Machado: o romance *A mão e a luva* (1874) e o poema "Pálida Elvira", que está inserido no livro *Falenas* (1870). Em *A mão e a luva*, a personagem Estevão, leitor apressado do *Werther* e de Byron, se relaciona com o mundo por intermédio das leituras românticas,[26] ou seja, ele é "incapaz de estabelecer a necessária distância entre o lido e o vivido".[27] No poema, o foco se direciona para o universo da leitura feminina, mas mesmo assim é possível ampliá-lo para o conjunto dos leitores educados pela estética romântica, independentemente se homens ou mulheres. A pálida personagem que intitula o poema se assemelha então a Estevão, pois a "identificação com o lido é a atitude que pauta a leitura de Elvira, criando-lhe expectativas para o futuro e fazendo-a entender o mundo e as pessoas a partir dos livros".[28] O que parece ser diferente são os efeitos negativos que tal tipo de leitura acarretará: nas mulheres, a "perdição"; nos homens, a transformação em poetas vesanos ou tinocos.

25 Idem. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 158.

26 Cf. LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999, p. 26.

27 Ibidem, p. 26.

28 Ibidem, p. 29-30.

Essas mesmas observações se aplicam perfeitamente ao protagonista de "Aurora sem dia", já que Luís Tinoco também é um leitor que não consegue visualizar os limites entre o mundo da ficção e o mundo real. Comporta-se então de acordo com o estereótipo da figura do poeta romântico, devaneando pelas ruas com um ar melancólico e confessando que fora invadido pelo ceticismo byroniano.[29] É o próprio retrato do gênio incompreendido pela sociedade, o mártir que tem uma missão a cumprir. Não é à toa que o nome de Gilbert[30] é evocado em sua ode publicada no *Correio Mercantil* e que André Chénier é citado no prólogo de *Goivos e camélias.*

Tal embaralhamento entre vida e literatura também se manifesta no episódio dos amores de Luís Tinoco por Inocência. A jovem é retratada pelo apaixonado poeta conforme os clichês de idealização da mulher romântica: é a estrela inatingível, "a mais gentil criatura que o sol ainda aluminou", "uma sílfide", além de ser comparada às sublimes Beatriz e Julieta, e de ser chamada de Laura, nome emprestado da amada cantada por Petrarca.[31] A relação amorosa de Luís Tinoco é, portanto, toda ela pautada por suas leituras, ou, pelo menos, do que "apanhava" no ambiente cultural. Obviamente que o final de tal paixão não poderia ser feliz, e o narrador, como muito bem salienta Sílvia Azevedo, "não perde a oportunidade de desmistificar essa idealização romântica a respeito de Laura".[32]

Passemos agora ao segundo tipo de leitor representado por Luís Tinoco, o leitor de "orelha", denominação essa que busca abarcar duas possibilidades, aliás totalmente imbricadas: é tanto a leitura superficial, "apressada" e "até mesmo de *lombada*"[33] como também a utilização dos temas do momento captados de oitiva.

Brito Broca, em seu clássico ensaio sobre os escritores lidos pelos românticos brasileiros, faz a seguinte observação:

29 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 160.

30 Segundo Brito Broca, Gilbert foi "um dos poetas mais lidos pelos nossos românticos", encarnando "o tipo de poeta vítima da sociedade, que não lhe reconhece o mérito e recusa-lhe o lugar devido no 'banquete da vida'". Cf. BROCA, Brito. "O que liam os românticos". In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*: vida literária e romantismo no Brasil. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979, p. 103.

31 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 167-8.

32 AZEVEDO, Sílvia. Op. cit., p. 598.

33 Cf. BROCA, Brito. Op. cit., p. 100.

Mas de maneira geral não imaginamos que os românticos lessem muito. Eles nos parecem, isto sim, muito livrescos. Não se conformam em escrever prosa ou verso sem entremear por toda parte, nem sempre com muita adequação, nomes de autores, personagens de romances ou de poema.[34]

Jean-Michel Massa também lembra, apoiado num estudo de Eugênio Gomes sobre Álvares de Azevedo, que "os jovens escritores desse período citam mais do que já leram. Em particular, usam brilhantemente a epígrafe".[35] E, segundo o crítico, o mesmo ocorreria no início da carreira de Machado, que "aceitava os temas que uma tradição 'oral' e uma atmosfera lhe sugeriam".[36]
Luís Tinoco se encaixa perfeitamente nas observações feitas pelos dois estudiosos. A sua "erudição literária" é decorrente de leituras apressadas e superficiais ou do que ele capta de "orelha" no ambiente cultural. As suas citações, portanto, longe de revelar um conhecimento seguro e profundo, encarnam as idéias gerais que circulavam no período, principalmente os clichês. E o narrador não perdoa tal prática, criticando-a ferozmente por meio da sátira:

Ele respingava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia as despesas de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo. [...] Lera casualmente alguns salmos do padre Caldas, e achou-os soporíferos; falava mais benevolamente da *Morte de Lindóia*, nome que ele dava ao poema de J. Basílio da Gama, de que só conhecia quatro versos.[37]

Assim, o processo de satirização do leitor Luís Tinoco acaba por expor criticamente dois modos de leitura que deveriam ser bastante comuns em meados do século XIX: a leitura que não discerne os limites entre vida e ficção e a chamada leitura de "orelha". E Luís Tinoco, como Estevão de *A mão e a luva*, "parece corres-

34 Ibidem, p. 97.

35 MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 120.

36 Ibidem, p. 121.

37 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 160.

ponder ao estereótipo do leitor formado pela estética romântica, leitor que é principalmente poeta".[38] Passemos então ao exame de sua obra literária.

A obra de Luís Tinoco — tanto a poética como a retórica — dá-se a conhecer ao leitor do conto fundamentalmente de três maneiras: ou é transcrita diretamente (encontram-se citados o poema *A ela*, trechos do prólogo do livro *Goivos e camélias*, o período final do primeiro artigo político, o remate de uma carta endereçada ao Dr. Lemos); ou é apresentada pelo narrador; ou ainda é comentada pelas outras personagens, que, como já foi visto, são leitoras da obra do protagonista. Não se examinará aqui essa estrutura narrativa, de suma importância para se compreender o diálogo que o narrador estabelece com o chamado leitor virtual. O que nos interessa é investigar o escritor Luís Tinoco, ou melhor, que tipo de produção literária está sendo satirizada e criticada. Porém, não será explorada toda a "fecunda" obra do protagonista; vamos nos ater à sua produção poética, deixando de lado os textos retóricos.

Na primeira parte dessa análise, verificou-se que Luís Tinoco é uma espécie de concretização do "parasita literário", tipo esboçado satiricamente por Machado num texto publicado em 1859. Verificou-se também que o protagonista pode ser visto como o protótipo do diluidor literário, escritor medíocre que, compondo uma obra recheada de clichês, acaba por contribuir para a banalização de determinada corrente estética. Antonio Candido, ao tratar dos poetas menores da década de 1850, afirma:

> Sabemos que o triunfo de uma corrente literária tem por companheiro inseparável a banalização dos seus padrões; eles se arraigam e difundem, com efeito, na medida em que, perdendo a dificuldade e o mistério, adquirem o curso fácil da moeda corrente. É o processo que assistimos nesse decênio [1850], dando certo ar de familiaridade aos poetas secundários de Norte e Sul. Em quase todos registramos pieguice, loquacidade, automatismo de imagens, uso detestável de diminutivos, frouxidão do verso, abuso dos ritmos anapéstico e anfibráquico, desleixo da métrica e da gramática.[39]

38 LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. Op. cit., p. 25.

39 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos), v. 2. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969, p. 201.

Talvez não seja possível alçar Luís Tinoco à condição de poeta menor ou secundário da década de 1850; mas o exagero da sua figura com certeza também tem como alvo esse grupo de escritores. Tanto isso é verdade que sua obra poética é essencialmente a vulgarização ao extremo de uma das linhas básicas da poesia romântica: a melancólica e sentimental, cuja expressão máxima foi Casimiro de Abreu, apesar de se apresentar também em Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo.[40]

O ataque endereçado a essa obra melancólica e sentimental não se dá apenas por meio dos comentários irônicos do narrador — e mesmo do Dr. Lemos — ou pela ridicularização que ela sofre quando exposta às outras personagens. A própria transcrição de alguns fragmentos também é um recurso empregado por Machado para reforçar suas intenções críticas. Assim, a exibição do poema "A ela" no final do conto, mesmo que não viesse acompanhada pela observação irônica do deputado provincial, já é por si só uma crítica primorosa aos chavões românticos. Pode-se perfeitamente aplicar ao singelo *goivo* os comentários feitos pelo narrador em relação às primeiras produções poéticas entregues por Luís Tinoco ao Dr. Lemos: "Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte".[41] Mas talvez a crítica se apresente ainda mais visível no próprio título do livro de poemas de Luís Tinoco — *Goivos e camélias* —, que o poeta acredita tão "distinto e original", acrescentando inclusive mais uma flor com o seguinte esclarecimento: "é o mesmo que se dissesse: tristezas e alegrias".[42] E Machado, buscando imitar o prospecto de um livro exibido nas vitrines das livrarias da corte, coloca o título em destaque no corpo do texto, em letras garrafais, expondo assim ao leitor o chavão em toda a sua força, ou melhor, em todo o seu ridículo.

Há também uma crítica dirigida à poesia que segue o modelo byroniano, modelo obviamente mal digerido e bastante diluído. O narrador, com aquele ar zombeteiro,

40 Cf. ibidem, p. 180: "Os mais significativos dentre os poetas que formam o segundo plano no decênio de 1850 foram estudantes de direito de São Paulo e Recife, girando em órbitas mais ou menos afastadas à volta de Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, que encarnam duas das três linhas básicas da nossa poesia romântica até então: nacionalismo e meditação, o primeiro; drama interior, humor e satanismo, o segundo. A melancolia e o sentimentalismo formam a terceira, que embora acentuada naqueles dois mestres, pode ser representada, de preferência, por quem a encarnou mais depuradamente que ninguém: Casimiro de Abreu".

41 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 159.

42 Ibidem, p. 162.

aponta o lado negro da produção poética do protagonista: "Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do cepticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca".[43] E comentando o poema "À beira de um túmulo" — título que já indica o alvo mirado pela crítica —, o narrador enumera satiricamente os vários chavões do texto: "havia mais de oito *ciprestes*, cerca de vinte *lágrimas*, e mais *túmulos* do que num verdadeiro cemitério".[44]

É interessante notar que a crítica a uma poesia elaborada a partir da leitura desastrosa de Byron também se apresente em alguns artigos da série "Semana Literária", o que evidencia que Machado transpõe questões literárias trabalhadas no âmbito da crítica para o interior da ficção. Assim, em um artigo sobre Fagundes Varela, o autor afirma: "Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal *byrônico*; foi a grande sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês [...]"; e acrescenta mais adiante que os poetas "tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres, mas que exprimiam certo estado da imaginação, nocivo aos interesses da própria originalidade".[45]

O conto parece ser então uma espécie de ficcionalização da "situação aflitiva"[46] em que se encontrava a literatura brasileira em meados do século XIX, situação que veio sendo esboçada — e atacada — por Machado em seus artigos críticos publicados ao longo da década de 1860. A produção poética de Luís Tinoco se apresentaria, portanto, como uma digna amostra daquela literatura de má qualidade — "amaneirada no dizer e no sentir",[47] repleta de chavões, sem o mínimo rigor formal — que provavelmente predominava no período. E o livro *Goivos e camélias* com certeza estaria plenamente ajustado ao gosto literário dominante.

43 Ibidem, p. 160.

44 Ibidem, p. 163.

45 Idem. "[Fagundes Varela: *Cantos e fantasias*]". In: *Obra completa*. Op. cit., v. III, p. 857-8. Texto publicado em 6.2.1866. Tais críticas são retomadas por Machado em outro artigo — "[Álvares de Azevedo: *Lira dos vinte anos*]" —, que saiu em 26.6.1866.

46 "Situação aflitiva" é a expressão empregada por Machado de Assis em "O ideal do crítico" para resumir a situação da literatura brasileira no período. In: *Obra completa*. Op. cit., v. III, p. 798-801.

47 Expressão empregada por Machado ao tratar da poesia em seu ensaio "Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade". Cf. *Obra completa*. Op. cit., v. III, p. 807. O texto foi publicado originalmente na revista *Novo Mundo*, em 24.3.1873.

É fácil notar que por detrás da sátira à obra de Luís Tinoco — como também à sua figura de leitor — há uma severa crítica à vulgarização da estética romântica, o que nos leva diretamente ao trabalho de Sílvia Azevedo. Segundo a estudiosa, Machado visava, nas duas primeiras coletâneas de contos, despertar no leitor a "conscientização sobre a decadência do Romantismo",[48] visto que fora "capaz de perceber o [seu] esgotamento".[49] No entanto, há um ponto que talvez fique em aberto. A crítica de Machado se direcionaria aos princípios estéticos do Romantismo ou apenas à subliteratura romântica que impregnava a cena literária? Em outras palavras: o alvo mirado seria o movimento em si ou a má literatura saturada de chavões? É difícil responder, pois as coisas não estão tão nitidamente separadas, isto é, a banalização acaba por corroer a força que o movimento porventura ainda tenha ou mesmo acaba por se confundir com sua própria essência.

Porém, é preciso lembrar que em "O ideal do crítico" o autor, ao defender o princípio da tolerância, ressalta que o crítico, mesmo tendo preferência por determinada corrente literária, não deve condenar as obras-primas das outras. O que está em jogo, portanto, é a qualidade estética do texto, independentemente da escola a que se alinhe. E para Machado a qualidade só será alcançada a partir do trabalho rigoroso com a forma, do emendar constante, do estudo dos modelos e das leis poéticas, do respeito ao tempo de compor, da sujeição do escritor a uma crítica orientadora.[50] Em suma: Machado, para combater o afrouxamento literário dominante — afrouxamento que talvez decorresse da própria liberdade formal defendida pela estética romântica[51] —, vai buscar suas armas na poética clássica,

48 AZEVEDO, Sílvia. Op. cit., p. 656.

49 Ibidem, p. 670.

50 Tais princípios críticos se apresentam de forma constante nos artigos da série "Semana Literária".

51 Um exemplo dessa relação entre afrouxamento formal e estética romântica aparece na crítica que Machado faz ao livro *Cantos e fantasias* de Fagundes Varela: "Diz o autor do prefácio [Ferreira de Menezes] que os descuidos da forma são filhos da sua própria vontade e do desprezo das regras. Se assim é, o sistema é antipoético; a boa versificação é uma condição indispensável à poesia; e não podemos deixar de chamar a atenção do autor para esse ponto. Com o talento que tem, corre-lhe o dever de apurar aqueles versos, a minoria deles, onde o estudo da forma não acompanha a beleza e o viço do pensamento". Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "[Fagundes Varela: *Cantos e Fantasias*]". In: *Obra completa*. Op. cit., v. III, p. 859. Ver nota 45.

essencialmente em Boileau.[52] Então uma questão fatalmente desponta: por acaso estaria "Aurora sem dia" também impregnada da leitura do classicista francês? Vejamos tal hipótese.

Luís Tinoco é um poeta que acredita apenas na inspiração, podendo ser considerado um partidário da poética do engenho sem arte. Ou como ele mesmo afirma reiteradamente: "Poesia não se aprende; traz-se do berço".[53] Assim, não trabalha o verso, não deixa o tempo apurar o texto, não se submete às avaliações de um crítico imparcial, não estuda, não é conhecedor da tradição literária, não respeita as leis poéticas; produz, em resumo, uma obra sem o mínimo rigor formal. Como é fácil perceber, os elementos negativos da "arte poética" de Luís Tinoco trazem à tona os preceitos que devem ser valorizados, preceitos esses abraçados pela poética clássica. Parece, portanto, que *A arte poética* de Boileau ecoa na sátira dirigida ao poeta Luís Tinoco. Talvez seja então proveitoso examinar rapidamente como se dá o diálogo entre o conto e a obra do teórico francês. Comecemos por uma passagem de Boileau que parece sintetizar a trajetória literária de Luís Tinoco:

> Um poema excelente, em que tudo anda e prossegue, não é desses trabalhos produzidos por um capricho: exige tempo, cuidados. [...] Mas, entre nós, com freqüência, um poeta sem arte, que foi algumas vezes casualmente aquecido pelo belo ardor da inspiração, infla seu espírito quimérico com um orgulho vazio, toma altivamente, entre as mãos, a trombeta heróica: sua musa, irregular, em seus versos que vão ao acaso, jamais se eleva senão por saltos e pulos: e seu ardor, desprovido de sentido e de leitura, se extingue a cada passo, por falta de alimento. Mas o público, pronto a desprezá-lo, quer debalde desenganá-lo do mérito que ele crê falsamente possuir. Aplaudindo seu débil gênio, ele próprio se dá, com suas mãos, os elogios que lhe recusam: por comparação a ele, Virgílio não tem invenção e Homero não entende a ficção nobre. Se o século se revolta contra

52 São várias as referências a Boileau na obra de Machado; a principal delas aparece numa carta endereçada à *Imprensa Acadêmica* de São Paulo, na qual o autor responde a uma acusação de plágio, feita por Sílvio-Silvis (pseudônimo de um folhetinista do *Correio Paulistano*), em relação à sua comédia *O caminho da porta*. Na resposta, Machado recomenda ao polemista a leitura da *Arte poética* de Boileau. Cf.: Idem. "Carta à redação da Imprensa Acadêmica". In: *Obra completa*. Op. cit., v. III, p. 978. A carta foi publicada em 28.8.1864.

53 Idem. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 160.

> esse julgamento, ele primeiro apela para a posteridade; mas enquanto espera que o bom senso aqui retorne e traga à lume suas obras triunfantes, na livraria, aos montes, ocultas à luz, essas obras combatem, tristemente, as traças e a poeira.[54]

Talvez não seja um exagero dizer que a figura de Luís Tinoco é moldada a partir do tipo de poeta satirizado por Boileau — o "poeta sem arte" —, tipo que serve de contraponto a um modelo ideal proposto. Outros trechos de *A arte poética* nos ajudam ainda mais a visualizar de que modo Luís Tinoco incorpora todos os erros que não devem ser cometidos por aquele que abraça o ofício de escritor. Assim Boileau aconselha ao poeta que "trabalhe com vagar", que "reponha sua obra vinte vezes sobre a mesa de trabalho: retoque-a e torne a poli-la, sem descanso".[55] O fazer poético de Luís Tinoco segue o caminho inverso, como ele mesmo afirma em conversa com o Dr. Lemos: "— Fiz aquela poesia em meia hora, e não emendei nada. Acontece-me isso muita vez".[56] E em relação à crítica e à função do crítico — como também qual deva ser a postura do poeta diante da crítica — Boileau prescreve:

> Seja severo crítico para consigo mesmo. A ignorância está sempre propensa à auto-admiração. Faça amigos prontos a criticá-lo. Que eles sejam os confidentes sinceros de seus escritos e os adversários zelosos de todos os seus defeitos. Despoje-se, diante deles, da arrogância de autor; mas saiba distinguir o lisonjeador do amigo. Tal pessoa parece aplaudi-lo; e está, no entanto, zombando de sua obra e enganando-o. Goste que o aconselhem e não que o elogiem.[57]

Constata-se aqui, novamente, como ecos de *A arte poética* estão presentes no conto. A relação entre o Dr. Lemos e Luís Tinoco exemplifica o embate entre o crítico ideal e o escritor arrogante, que se sente ofendido quando uma avaliação negativa atinge sua obra. Luís Tinoco coloca-se então na posição de mártir, incompreendido

54 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 50-1.

55 Ibidem, p. 20.

56 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 162.

57 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. Op. cit., 20-1.

pelo povo ("O povo não está preparado para a poesia"[58]), perseguido pelos invejosos ("não sabe o que tem sido a inveja a meu respeito."[59]), confiando apenas no julgamento da posteridade ("A posteridade é a vingança dos que sofrem os desdéns do seu tempo."[60]). E, mergulhado em sua ignorância, despreza os conselhos do Dr. Lemos ("Os seus conselhos valem tanto como a opinião de meu padrinho."[61]) e nem se dá conta das ironias que lhe são dirigidas por seus "leitores". Encerra-se, por fim, em sua própria admiração: "bastava-lhe a contemplação de si mesmo".[62]

Mesmo o divertido episódio no qual Luís Tinoco persegue o Dr. Lemos com seus fatais poemas, recitando-os no restaurante e na rua, não lhe dando outra escapatória senão de ouvi-los resignado, é praticamente uma ficcionalização do seguinte trecho de Boileau:

> Se Apolo, no entanto, lhe inspira alguns versos, não corra imediatamente para ler esses alguns versos. Abstenha-se de imitar esse rimador furioso que, leitor melodioso de seus escritos vazios, aborda, recitando, qualquer pessoa que o cumprimenta; e, na rua, persegue os transeuntes com seus versos. Não existe templo tão santo e respeitado pelos anjos que possa constituir um lugar de segurança contra sua musa. [63]

Para fechar o exame desse diálogo intertextual, vale a pena citar, tendo em mente a imagem do feliz e pacato lavrador Luís Tinoco, uma última passagem de *A arte poética:*

> Se for sua vocação, seja antes pedreiro, operário considerado numa arte necessária, do que escritor sem relevo e poeta vulgar. Existem, em qualquer arte, diferentes graus e pode-se, com honra, ocupar segundas filas; mas na perigosa arte de rimar e de escrever, não há graus do medíocre ao pior. [64]

58 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p.161.

59 Ibidem, p. 166.

60 Ibidem, p. 163.

61 Ibidem, p. 160.

62 Ibidem, p. 164.

63 BOILEAU-DESRPÉAUX, Nicolas. Op. cit., p. 66.

64 Ibidem, p. 66.

Talvez se encontre aí a chave para se decifrar o final de "Aurora sem dia" — a transformação de Luís Tinoco em fazendeiro —, final à primeira vista um tanto inverossímil.[65] Obviamente que a transformação radical do protagonista tem por objetivo ressaltar, pelo contraste, a perda das ambições, ou melhor, a passagem de um mundo de sonhos para o mundo real. Ou nas próprias palavras da personagem: "tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinhar nas ilusões dos primeiros dias".[66] Mas ao abraçar sua verdadeira vocação, abandonando as letras, parece que Luís Tinoco está, na verdade, cumprindo o conselho de Boileau: o meio-termo pode estar presente em qualquer ofício, menos na arte de escrever. Ou como ele mesmo confessa: "Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era esta [a de lavrador]".[67]

A construção de "Aurora sem dia" se dá assim a partir do constante diálogo com *A arte poética* de Boileau. Esse jogo intertextual permite que se vislumbre uma espécie de confronto entre dois programas literários ou artes poéticas — a de Luís Tinoco *versus* a do narrador, que tem como porta-voz o crítico Dr. Lemos. Talvez até seja possível pensar em uma disputa entre uma "poética da inspiração" e uma "poética da arte". De qualquer modo, o importante é que a satirização dos elementos negativos da "poética" de Luís Tinoco tem como função iluminar os preceitos que devem ser valorizados, preceitos esses oriundos da poética clássica, e insistentemente defendidos por Machado em sua atividade crítica.[68] Em outras palavras: há uma fundamentação teórica que sustenta a sátira desferida contra a vida e a obra de Luís Tinoco.

Machado, portanto, transpõe para o interior do conto não só críticas específicas a respeito da situação da literatura brasileira em meados do século XIX como também reflexões mais amplas sobre questões poéticas. Temos então, de um lado, uma crítica violenta direcionada à má literatura que circulava — e predominava — no período, ou mesmo uma crítica à banalização do Romantismo; nesse sentido,

65 Cf. AZEVEDO, Sílvia. Op. cit., p. 604.

66 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Aurora sem dia". In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 182.

67 Ibidem, p. 182.

68 Parece-me, no entanto, que o único motivo por detrás da feição clássica da crítica machadiana é a preocupação com a qualidade estética da obra e não uma eventual adesão ao Classicismo.

a sátira cumpre seu papel, visto que busca atacar um estado de coisas restrito a determinado momento histórico. Mas, por outro lado, o diálogo com Boileau permite que a sátira ganhe certa universalidade, escapando assim de um dos perigos do gênero: o envelhecimento. Luís Tinoco não é uma figura típica apenas do movimento romântico; como representante da "poética sem arte", sua presença é uma constante na história da literatura.

Mas não esqueçamos que a sátira tem também uma função pedagógica ou mesmo um papel de correção de costumes. Nesse sentido, talvez seja possível dizer que Machado de Assis, ao ficcionalizar — e atacar — determinados modos de leitura e de escrita, tinha como objetivo conscientizar o leitor da "situação aflitiva" da literatura brasileira, procurando assim contribuir para sua educação estética. O conto se apresentaria então como um importante instrumento na reforma do gosto literário, visto que provavelmente abarcava um público mais amplo e menos qualificado que os leitores "especializados" — os literatos — dos textos críticos.

Jayme Loureiro é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

De pontos, linhas e fugas: três "contos de formação" machadianos

Ravel Giordano Paz

Resumo O trabalho propõe uma "costura possível" de três contos de Machado de Assis nos quais o *aprendizado* é um tema central, esboçando um hipotético "processo de formação" de uma *figura autoral* machadiana. E sublinha, no desenho geral dessa "figura", alguns traços muitas vezes relevados na fortuna crítica do autor. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; autoria.

***Abstract** This article proposes a "possible linking" of three short stories by Machado de Assis in which learning is a main theme, sketching a hypothetical "process of formation" of a Machado authorial figure. It also underlines, in the general outline of this "figure" certain characteristics which have often been neglected by critics.*
***Keywords** Machado de Assis; short story; authorship.*

---

1. Perspectiva A expressão "contos de formação" é sem dúvida um tanto paradoxal. Sua referência direta, o gênero ou subgênero "romance de formação" — tradução mais comum para o vocábulo alemão *Bildungsroman* —, é uma classificação geralmente aplicada a obras nas quais se reconhece uma visão totalizadora ou de completude de um ciclo, justamente um "ciclo formativo", comportando uma certa gama de experiências na vida de um personagem.[1] Essa idéia, implícita na própria noção de *formação*, parece pouco afeita ao conto, enquanto gênero quase sempre calcado no episódico e no fragmentário, e onde o conceito de totalidade se refere muito mais a um fechamento interno, mais cerrado que no romance, do que à amplitude e às articulações da vida extensiva. Talvez a tradução menos usual de *Bildungsroman* por "romance de aprendizado", não carregando tanto aquelas implicações, permitisse uma transposição menos problemática. A princípio, a expressão "contos de aprendizado" conviria melhor a nossos objetivos, tanto mais que os textos dos quais nos ocuparemos são todos, de uma certa forma — e já nos reportando ao título de um deles —, "contos de escola". E, de fato, a palavra *aprendizado* ocupará aqui um lugar importante.

1 É assim, por exemplo, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, considerado uma espécie de protótipo do romance de formação. Já no nome de seu protagonista — "*meister*" é "mestre" em alemão —, Goethe anuncia a completude e a superação do processo a que se refere o título.

A simples permuta dos termos, no entanto, não faria mais do que camuflar a perspectiva deste trabalho, no qual reivindicamos, sim, a possibilidade de rastrear um "processo de formação" no interior e na articulação crítica, ou melhor, na *costura possível* de algumas narrativas curtas de Machado de Assis. Naturalmente que há muito de liberdade num gesto crítico desse tipo; mas esta não é uma liberdade não só necessária como, no fundo, até certo ponto inevitável? E, no fim das contas, afeita à própria perspectiva machadiana, capaz de introduzir não apenas o fragmentário no romance, mas também, como veremos em pelo menos um dos exemplos aqui trabalhados, um movimento de totalização mais amplo no próprio conto? A idéia de totalidade — é claro que compreendida como *totalidade aberta*, como é, necessariamente, a de um objeto artístico — deve ser, portanto, assumida aqui com todos os riscos que implica.

Assim, ao invés de descartar, talvez seja melhor *precisar* um pouco mais o sentido da palavra "formação" tal como nos valeremos dela. Um aspecto importante do romance de formação é o que diz respeito à *formação do artista*, ou seja, à convergência, maior ou menor, definitiva ou não, das experiências vividas por um personagem no sentido de uma atividade artística, assim como aos processos ligados a essa atividade. Embora a crítica alemã tenha cunhado um termo específico — *Künstlerroman*, ou "romance de formação do artista" — para os romances mais diretamente centrados nesse aspecto, ele parece comum ao subgênero "de formação" como um todo,[2] assim como este condensa aspectos do romance em geral. Desse modo, embora seja útil sublinhar o sentido mais particular que a idéia de formação toma aqui, essa segunda restrição conceitual nos parece desnecessária, inclusive porque os personagens de que trataremos, à meia-exceção do último deles, não chegam a se constituir exatamente como artistas.

Isso é importante, entre outras coisas, tanto para aproximar quanto para diferenciar nossa leitura daquelas centradas na abordagem, por Machado, das motivações, aspirações e vicissitudes de um artista propriamente dito,[3] como ocorre,

2 Novamente o *Wilhelm Meister*, onde a relação do protagonista com a arte dramática é um dos eixos centrais, é o melhor exemplo.

3 Cf., p. ex., a abordagem de Lúcia Miguel Pereira do tema da perfeição em Machado, onde ela comenta, além de dois outros contos, "Cantigas de esponsais" e "Um homem célebre". PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 6a. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1988, p. 227-8.

por exemplo, em "Aurora sem dia", "Habilidoso", "Um homem célebre", "Cantiga de esponsais" e "Um erradio". Em todos esses contos, o protagonista é concebido como uma alteridade que vivencia experiências fundamentalmente negativas, justamente relativas ao fracasso de suas aspirações ou potencialidades. As narrativas de formação, no entanto, pressupõem não só a conquista de algum aprendizado positivo como também uma relação mais íntima do sujeito desse aprendizado com uma *figura autoral*. Um caso particular, mas também bastante esclarecedor, na medida em que conjuga essas situações opostas, é o de "Um erradio". Do ponto de vista do protagonista, a síntese das experiências é basicamente negativa, mas do ponto de vista de uma *relação possível* entre o narrador-personagem e uma figura autoral, e ainda que o próprio narrador não o admita, ela pode ser considerada positiva.

Outro desses contos, "Habilidoso",[4] nos apresenta um pintor a quem alguns, e sobretudo ele mesmo, atribuem o adjetivo do título, mas que, "avesso à aprendizagem, aos rudimentos das coisas", termina confinado a um beco e uma loja de trastes... Aqui é o contraste com a habilidade cultivada do narrador onisciente — capaz não só de narrar com maestria a história de seu personagem mas também de inseri-lo em seu ambiente como dentro de um verdadeiro quadro vivo —, que nos transmite a lição fundamental, e que não é outra senão a possibilidade e a necessidade, sim, do aprendizado: afinal, o verdadeiro talento é aquele "que adivinha e impele a aprender e a inventar". Mas nem o próprio protagonista nem os meninos que no final acompanham, "embasbacados", seus retoques envaidecidos em mais uma tela destinada ao esquecimento chegam a extrair qualquer lição de seus méritos e fracassos, como faz, em um contexto um pouco diferente, o narrador-personagem de "Um erradio". Não que o foco narrativo constitua um critério decisivo para nossas escolhas: na prática, a despeito de como isso possa se dar na obra de Machado, de modo algum o narrador onisciente impede a presença de um "sujeito da aprendizagem".

Uma questão importante nessa perspectiva delineada, e que já deixamos entrever acima, é a do estatuto que se pode conferir ao que denominamos uma "figura

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*, 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 2, p. 1050-4. Tratando-se de textos curtos, indicaremos apenas as páginas iniciais e finais no interior do volume.

autoral" e ao processo de formação no qual tentaremos surpreendê-la. Trata-se, afinal, de um estatuto *biográfico*? Os narradores em primeira pessoa, contando fatos da infância ou da juventude, o tom evocativo, as suposições e imprecisões, os detalhes aparentemente fortuitos, além da menção de Machado a "figuras que *vi* ou imaginei" no prefácio ao volume que abriga um desses contos,[5] tornam a tentação de traçar relações dessa espécie quase irresistível. Em se tratando da obra de Machado de Assis, no entanto, onde os efeitos aparentemente mais naturais são por vezes os mais calculados, todo cuidado é pouco — sem falar no procedimento grosseiro, aliás quase sempre inviável,[6] que é a redução pura e simples da ficção à realidade.

Ainda assim, também aqui seria ingênuo recusar o postulado, quando menos, de uma margem de intersecção entre essas instâncias. Se nos desvinculamos de uma perspectiva biográfica, talvez possamos reivindicar a validade de uma perspectiva *biobibliográfica*, na qual esses três radicais constituam uma relação, mais do que complementar, necessária, ou seja, onde se refira não tanto a um autor real quanto a seus possíveis desdobramentos no interior do processo escritural *e* ficcional. É nesse sentido que remetemos à formação não de um *sujeito* mas de uma *figura* autoral, a noção retórica de figura podendo ser compreendida, aqui, como uma *redução crítica*. Será no hipotético rastro das "lições" acumuladas por essa figura um tanto espectral — em detrimento, inclusive, da ordem de publicação dos contos[7] — que empreenderemos nosso percurso, como que reunindo os fragmentos de um esboço nunca realizado e, provavelmente, sequer imaginado de um romance de formação machadiano.

5 Prefácio a *Páginas recolhidas*, onde se encontra "Um erradio". O grifo, naturalmente, é nosso.

6 Jean-Michel Massa aponta alguns problemas nas relações biográficas que Lúcia Miguel Pereira realiza a partir, justamente, de alguns contos aqui trabalhados (Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 68-9). Do nosso ponto de vista específico, tais relações implicariam contradições flagrantes, por exemplo, e como se perceberá facilmente, no trânsito de "Umas férias" para "Conto de escola".

7 Todos, no entanto, vale a pena frisar, pertencentes ao período de maturidade de Machado de Assis: seriam, portanto, narrativas de formação *tardias*. A ordem e o ano das publicações originais são os seguintes: "Conto de escola", em 1884, "Um erradio", em 1894, e "Umas férias", em 1906.

2. "Umas férias": um aprendiz do silêncio Num espaço que é por excelência de aprendizado, um *desconhecido* se insinua e oblitera a presença dominante do mestre-escola. Mesmo identificado como seu tio pelo narrador-protagonista, o pequeno José Martins, tal "figura rude" e de trajes escuros e amarrotados continuará marcada pelo atributo da obscuridade: não só não dirá nada à classe expectante, como é sem lhe conceder qualquer explicação que fará com que seu sobrinho o acompanhe. Empreendido esse primeiro movimento de "fuga" do espaço fechado da escola para a rua, os parágrafos seguintes do conto se tecerão num contraponto entre as falas e a imaginação irrequietas do menino e sua irmã, que logo se junta a ele, e o mutismo cerrado do tio, o mais das vezes interrompido apenas para conversas inaudíveis com pessoas, estas realmente desconhecidas — ou antes, como no conhecido binômio freudiano, simultaneamente estranhas e familiares —, que lançam às crianças olhares enigmáticos. "Era o dia dos desconhecidos", conclui a certa altura o narrador. Nem por isso, no entanto, os irmãos deixarão de cogitar, ao longo de quase todo o caminho, qual folguedo poderia justificar o retorno mais cedo à casa. De tão envoltos em suas conjecturas, sequer se esforçam por interpretar os sinais sombrios à sua volta: para ele, sobretudo, a realidade é como que tomada por "trinta mil coisas" festivas, lembradas ou imaginadas. Se o tio levava "os olhos no chão", era "provavelmente para não cair".

É somente quando se deparam com "os portais da casa forrados de preto" que os dois percebem, e ainda assim "instintivamente", que há algo de errado. O anúncio abrupto da morte do pai, feito em prantos pela mãe, produz no narrador uma comoção intensa, "por mais que o confuso e o vago entorpecessem a consciência da notícia". Entorpecimento que chega a se traduzir numa espécie de suspensão das faculdades cognitivas, reduzindo o menino a um reflexo das palavras e soluços da mãe, que "se repetiam" nele. Mas quando esse entorpecimento se dissolve, impondo-se a consciência de que o pai "morrera deveras", carrega também as ilusões cultivadas no caminho para casa:

> Não se tratava de um dia santo, com a sua folga e recreio, não era festa, não eram as horas breves ou longas, para a gente desfiar em casa, arredada dos castigos da escola. Que essa queda de um sonho tão bonito fizesse crescer a minha dor de filho não é cousa que possa afirmar ou negar; melhor é calar. [...] Se me houvessem dito à saída

> da escola por que é que me iam lá buscar, é claro que a alegria não houvera penetrado o coração, donde era agora expelida a punhadas.

Embora finja "calar" a respeito, o narrador não deixa dúvidas de que o fim do breve sonho em condições tão trágicas lhe é pelo menos tão penoso quanto a tragédia em si mesma, embora, é claro, seja esta que destrua esse sonho "a punhaladas". O fato, porém, é que o resto do conto é composto pelas agruras da reclusão de José Martins a um espaço ainda mais sufocante que o da escola: o da casa semideserta, onde é obrigado a passar o período de luto, "oito dias de nojo", com a mãe, a irmã e as eventuais visitas de pêsames. Se antes eram as lembranças dos festejos que pipocavam em sua mente, agora são as do colégio que começam, pouco a pouco, a aflorar. Sem dúvida, o peso da realidade circundante é agora maior; mas se os detalhes da morte que a mãe narra às visitas se enraízam na consciência do filho, ele admite:

> Nem por isso os meninos do colégio deixavam de vir espiar para dentro da minha memória. Um deles chegou a perguntar-me quando é que eu voltaria.
> — Sábado, meu filho, disse minha mãe, quando lhe repeti a pergunta imaginada; a missa é sexta-feira. Talvez seja melhor voltar na segunda.
> — Antes sábado, emendei.

E ele mesmo se encarrega de esclarecer que a pressa não se deve a qualquer mudança em sua pouca afeição pelo estudo, e sim à opressão do confinamento, capaz de tornar essas "férias" tão "sem gosto" que o farão encontrar, no retorno à escola, "uma grande alegria sem férias".

Mas é também ele quem nos pede para não o censurarmos, como que alertando contra um psicologismo tosco que reduzisse seus impulsos a uma indiferença egoísta ou uma sordidez precoce. Ele não é, afinal, insensível à morte do pai: apenas sobrepõe a ela anseios mais prementes, o que pode ser relacionado tanto ao "egoísmo" quanto à *vitalidade* naturais da infância. É preciso reconhecer o alcance do drama íntimo do pequeno Martins, constituído pelo contraste entre a forma até então plena de sentido com que seus anseios e sua imaginação pulsantes se projetavam na realidade, fruto de uma estrutura psicológica que ainda reluta em estabelecer inteiramente a distinção entre essas esferas, e o silêncio opressivo, a *insignificância*, a que tanto ele quanto

o mundo circundante são abruptamente reduzidos. À profusão de cores e sons, às festas e palmas sonhadas ou revividas com toda a intensidade no caminho para casa, ou mesmo às palavras do pai à mesa e ao balcão do armarinho, sucede agora um mundo sombrio e silencioso, onde imperam as interdições implacáveis e o recolhimento ostensivo da mãe. Esta, relembra o narrador, "vivia calada. Quase que só falava às pessoas de fora". No episódio mais dramático envolvendo os dois, ela impede sua permanência no armazém, obrigando-o a voltar "para o interior da casa e para o estudo", o que ele faz com um sentimento de revolta impotente: "Arrepelei-me, apertei os dedos à guisa de quem quer dar murro; não me lembra se chorei de raiva".

Nesse contexto, a imaginação e os sentidos, que antes abarcavam o mundo, passam a se opor a ele. Dar asas à imaginação significa, agora, *fugir* à realidade, ao mesmo tempo que se conjuga, certamente não por acaso, a um sutil mas indisfarçável sentido de violência:[8]

> Obrigado a estar sentado, com o livro nas mãos, a um canto ou à mesa, dava ao diabo o livro, a mesa e a cadeira. Usava um recurso que recomendo aos preguiçosos: deixava os olhos na página e abria a porta à imaginação. Corria a apanhar as flechas dos foguetes, a ouvir os realejos, a bailar com meninas, a cantar, a rir, a espancar de mentira ou de brincadeira, como for mais claro.

Nada faz supor que um tal recurso já não fosse utilizado na escola, também sentida como um lugar de reclusão para um estudante que "não gostava de aprender". Este, no entanto, era um espaço específico, quase de exceção, na vida de Martins, um espaço que ele devia deixar em algum momento do dia, e do qual vez ou outra podia escapar para um programa em família. Agora, a experiência do confinamento, e com ela todo o *estranhamento* que a cerca, como que ameaça abarcar a totalidade da existência, adquirindo assim um sentido muito mais entranhado. Por isso ela precisa ser, de alguma forma, *re-significada*, e talvez não seja mero acaso o fato de nesse processo estar envolvido um objeto — observado com atenção, quase um pequeno personagem — que somente agora deixamos entrar em cena: o *livro de leitura* do menino.

8 E não importa que a passagem seja anterior à citada acima: desde seu retorno a casa, Martins recebe suas "punhaladas".

Antes da passagem transcrita acima, esse "personagem" surge em dois momentos, aparentemente fortuitos: quando seu dono, eufórico, o enfia descuidadamente ("meti", escreve ele) no bolso para sair da sala de aula, e depois já na rua, onde, conversando com a irmã, ele cogita lançá-lo ao fogo e por pouco não o deixa cair ao saltar uma poça de lama. Como vimos, esse desprezo não diminui em nada quando das leituras impostas pela mãe. Mas o livro ainda ressurgirá em um momento importante, que é o final da narração dos dias de luto: "Foi por esse tempo que eu desenhei a lápis maior número de gatos nas margens do livro de leitura; gatos e porcos. Não alegrava, mas distraía".

Enunciada com certa solenidade, a primeira oração dessa espécie de "primeiro fecho"[9] do conto parece reclamar uma atenção especial; e se a segunda atenua esse tom solene, isso não nos impede de buscar um sentido mais profundo em seu conteúdo declarado. Nesse caso, como dissociar esses "gatos e porcos" da estranheza desses dias de silêncio e "de nojo"? Como compreendê-los, senão como uma *reelaboração*, simbólica e inconsciente, das experiências que marcam esses dias? Tanto nesse caso como no anterior, quando o menino finge ler enquanto se deixa ir *bailar e espancar*, a "distração" é simultaneamente uma fuga e uma sublimação do vivido, e a inserção do livro nessa relação ambígua é sem dúvida significativa. O livro e seu dono — de quem ele é, afinal, seu "duplo" e companheiro mais fiel — são como dois seres ansiosos por terem seus sentidos resgatados do silêncio que lhes é imposto. Com o gesto que viola as margens do primeiro, o segundo dá vazão concreta, "figurativa", a esse anseio.

No percurso que vai da integração entre a vida interior e a exterior, passando por sua cisão radical e depois pela mobilização da primeira como tentativa de fuga e sublimação desse novo contexto, culminando enfim em sua precária reconciliação num gesto "protoartístico", "Umas férias" narra uma experiência decisiva de re-significação simbólica; simbólica e, num certo sentido — esboçado em linhas tão tortas quanto, em se tratando de linhas machadianas, sugestivas —, *literária*: embora ou talvez justamente porque o alterem,[10] essas linhas marginais reconhecem no livro um *lugar de significação*.

9 Recurso mais ou menos comum em Machado: presente também, por exemplo, em "Mariana" e "Um apólogo", ambos de *Várias histórias*.

10 Trata-se, afinal, de um livro didático, com sentidos rigidamente cristalizados.

3. "Conto de escola", ou uma cartilha do diabo Agora o espaço inaugural é externo: desde o início o pequeno Pilar respira liberdade. Mas também conhece o peso da autoridade e a dor das sovas paternas; então, entre gazetear no campo ou no morro, dessa vez prefere o caminho da escola. Ainda assim, não só o fato de possuir "boas cores e músculos de ferro", mas também o de ser um "dos mais adiantados" e, como diz desdizendo, "mais inteligentes" do colégio, contribui para tornar seu nome um tanto significativo. Afinal, se ele é apenas um "pobre estudante de primeiras letras", também se atreve, ainda que com conseqüências funestas, a ocupar o lugar do mestre...

Embora nada indique que seja mais velho que o órfão do outro conto — pelo contrário, tem no máximo sua idade[11] —, Pilar parece sê-lo. Primeiro, pelo senso de independência: tanto quanto o pequeno Martins, ele não é um "menino de virtudes", e quando, já na sala, vê pela janela "um papagaio de papel [...] que boiava no ar, uma coisa soberba", lamenta-se de estar ali, "sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos"; mas ao contrário do primeiro, não espera por "férias" autorizadas da escola, mas faz seus próprios "suetos". Ao mesmo tempo, porém, pela noção mais aguda da realidade. Na própria "ocupação sem nobreza nem espiritualidade" a que se entrega — também aqui uma atividade figurativa: "reproduzir o nariz do mestre, dando-lhe cinco ou seis atitudes diferentes, das quais recordo a interrogativa, a admirativa, a dubitativa e a cogitativa" — se manifesta aquela agudeza. E quando observa o rosto do Curvelo, atento a sua pequena transação comercial e "pedagógica" com o filho do mestre, é ele mesmo quem se põe a cogitar o que essa atenção significaria.

Mas nem por isso possui uma vida sensorial, para não dizer *sensual*, menos intensa: que o diga a pratinha que, já à primeira vista, lhe "fez pular o sangue no coração", e que depois, já de posse dela, ele ia "apalpando, roçando-lhe os dedos pelo cunho, quase lendo pelo tato a inscrição, com uma grande vontade de espiá-la". Aqui, porém, ao invés de simplesmente se projetarem sobre a realidade, os sentidos se prestam à percepção acurada da mesma: afinal, era "instintivamente" que ele dava aquelas expressões, cujos nomes sequer conhecia, ao nariz do mestre,

11 José Martins tinha dez anos. A única indicação da idade de Pilar se dá em contraste com a do Curvelo, que, segundo aquele, tinha onze anos e "era mais velho que nós".

numa apreensão pré-conceitual mas nem por isso menos perspicaz da realidade. Essa relação se manifesta de outra forma no momento em que, após denúncia do Curvelo, o protagonista é literalmente obrigado a *encarar* o professor:

> Ele enterrou-me pela consciência dentro um par de olhos pontudos; depois chamou o filho. Toda a escola tinha parado; ninguém mais lia, ninguém fazia um só movimento. Eu, conquanto não tirasse os olhos do mestre, sentia no ar a curiosidade e o pavor de todos.

Embate curioso, este, entre o mestre com seus "olhos pontudos" e o aprendiz que, digamos, ainda *aponta* os seus — aplicando-os, por enquanto, em meras caricaturas —, para um dia pintar o retrato do primeiro. Para esse Pilar, no entanto, assim como para o Martins da outra história, ter os olhos fixos num ponto não significa reduzir a vivência subjetiva ao que se vê — com a diferença de que isso que ele sente "no ar" é muito mais real e presente do que os sonhos e lembranças do órfão. E também, é claro, de que o professor não pode ser ignorado com tanta facilidade quanto um livro de leitura, sobretudo porque está por demais ligado a um objeto de olhar não menos penetrante: a palmatória, com seus "cinco olhos do diabo". É o medo, a *disciplina férrea*, que, como um demônio vigilante e vingativo — e, um pouco como no Inferno dantesco, a serviço de um poder superior —, institui a *lucidez* (atributo, lembremo-nos, de Lúcifer) como uma necessidade rigorosa para os meninos, tornando-se, ao encarnar neles, como que um outro demônio: o da *astúcia*. É em nome deste — e de forma não menos sugestiva enquanto prefiguração de uma práxis literária — que, diante dos olhos vigilantes do mestre, agora o livro é instrumentalizado: "Mas nós também éramos finos; metemos o nariz no livro, e continuamos a ler".

Outros "demônios", no entanto, participam do pequeno pacto entre os dois. O primeiro, naturalmente, é o da *corrupção*, cuja insinuação — a moedinha em troca da lição de "um ponto de sintaxe" — é recebida com estranheza e estupor pelo protagonista:

> Tive uma sensação esquisita. Não é que eu possuísse da virtude uma idéia antes própria de homem; não é também que não fosse fácil em empregar uma ou outra mentira de criança. [...] A novidade estava nos termos da proposta, na troca de lição e dinheiro, compra franca, positiva, toma lá, dá cá; tal foi a causa da sensação. Fiquei a olhar para ele, à toa, sem poder dizer nada.

E como o que corrompe enfraquece, o próprio Raimundo sendo apenas um "pobre-diabo", Pilar se vê tolhido o bastante em sua astúcia para desprezar os sinais evidentes, nos olhos do Curvelo — o menino mais velho que "era um pouco levado do diabo" —, de um outro demônio: o da *maldade*, ou, quem sabe, da *inveja*, mas que em todo caso toma aqui a forma da *delação*. Punido impiedosamente com a palmatória e privado da moeda, que é sumariamente atirada pela janela, agora é Pilar quem encarna o sentimento de vingança. Insinua-se aqui um conflito, senão mais agudo, certamente mais objetivo que o de "Umas férias": aí, qualquer poder era grande demais para ser afrontado, e Martins cerrava seus punhos num gesto de impotência. Pilar, por sua vez, prepara as mãos feridas para surrar o Curvelo... O que ali estava fadado a ter uma solução simbólica, aqui pode ser resolvido de uma forma mais "prática".

No entanto, Pilar já não encontra o outro na rua, e dorme "mandando ao diabo os dous meninos, tanto o da denúncia como o da moeda". O que não o impede de sonhar com esta, e de acordar disposto a chegar mais cedo na escola para reavê-la. Mas na rua, onde faz um dia "esplêndido", com "um sol magnífico, o vento bradando", ele encontra "uma companhia do batalhão de fuzileiros, tambor à frente, rufando", e, como "não podia ouvir isso quieto", não resiste à "comichão nos pés" e ao "ímpeto de ir atrás deles":

> Olhei para um e outro lado; afinal, não sei como foi, entrei a marchar também ao som do rufo, creio que cantarolando alguma cousa: *Rato na casaca*... Não fui à escola, acompanhei os fuzileiros, depois enfiei pela Saúde, e acabei a manhã na Praia da Gamboa. Voltei para casa com as calças enxovalhadas, sem pratinha no bolso nem ressentimento na alma. E contudo a pratinha era bonita e foram eles, Raimundo e Curvelo, que me deram o primeiro conhecimento, um da corrupção, outro da delação; mas o diabo do tambor...

Eis o derradeiro e afinal benéfico ensinamento dessa pequena cartilha diabólica: a lição da fuga — uma fuga real que corrige uma dor real, criando uma simetria perfeita com a lembrança da dor que, no início do texto, corrigira a idéia de uma fuga — e do esquecimento pela música. Mais que da fuga, porém, da *catarse*, da entrega capaz de lavar a alma dos desejos e conflitos: a prefiguração da arte em sua dimensão dionisíaca, *daemoní*aca, aliada de forma plena à vida e reconduzindo de volta a ela. Ainda aqui o ato escritural não se afirma — embora seja digna de nota a articu-

lação *en passant* entre linguagem e música —, e mesmo o figural é suspenso. Essa lição, no entanto, só irá se completar (ou já se completara) em outro lugar: na "teoria" transmitida por um "velho tenor" a um ainda aprendiz de casmurro, e segundo a qual o mundo é uma ópera com libreto de Deus e música, é claro, do diabo...

4. "Um erradio" e uma lição incompleta De dois meninos com no máximo dez anos para um jovem de dezoito, o salto é um pouco grande, mas, em se tratando de um passeio por textos machadianos, nem tão arrojado... De nossos três narradores-personagens, Tosta é o único que indica sua localização no tempo da narração, e não apenas no da narrativa, o único que não é exatamente o protagonista desta e também o único a assumir voluntariamente uma posição de aprendiz. É assim, pelo menos, no início da história que ele conta à esposa "um mês depois de casado". Elisiário, protagonista dessa história, fora um poeta de improviso que freqüentava a casa de certos rapazes ainda naquela idade em que se descobrem "mundos novos, constelações novas, liberdades novas". Já a primeira vez que o vê entrar na casa, depois de glosar um mote dado por um dos rapazes — "Podia embrulhar o mundo / A opa do Elisiário", numa referência a sua "infinita sobrecasaca cor de rapé" —, Tosta se deixa fascinar por esse homem mais velho, lamentando à esposa não poder pintar seus "gestos, os olhos e um riso que não ria, um riso único, sem alterar a face, nem mostrar os dentes" e, principalmente, "a imaginação fecunda e moça, que se desfazia em ditos, anedotas, epigramas, versos, descrições, ora sério, quase sublime, ora familiar, quase rasteiro, mas sempre original...". Escolhido para anotar um drama ditado por ele, logo o narrador, igualmente afeito aos versos, ganha sua amizade. Elisiário se torna seu "professor de latim e explicador de matemáticas", e nem por deixar o drama incompleto deixa de distingui-lo com as demonstrações mais vivas de seu talento. É numa visita à Igreja dos Jesuítas que este aflora com toda a força: aí Elisiário, tornando-se ele próprio um "espetáculo vivo", faz o narrador nada menos do que *ver* "os primeiros templos da cidade", *viver* "dois séculos atrás" e *respirar* "o ar da colônia". E depois numa exposição de arte, onde, diante de uma cópia da Vênus de Milo, que o narrador reconhecera pela "falta dos braços", Elisiário fala destes — "que gesto fariam, que atitude dariam à figura, formulando uma porção de hipóteses graciosas e naturais" — e da arte grega de uma forma que deixa Tosta "ainda mais pasmado". Esse episódio, no entanto,

termina de forma inusitada: com uma demonstração de intimidade entre o poeta e uma "crioula baiana", e é diante do pasmo ainda maior do narrador que o primeiro lhe pede: "— Não se espante, menino. Há muitas espécies de Vênus. O que ninguém dirá é que a esta lhe faltem braços, continuou olhando para os braços da quitandeira, mais negros ainda pelo contraste da manga curta e alva da camisa".

Aqui é o lado "erradio" de Elisiário que se manifesta, assim como no obscuro episódio no qual Tosta o segue por ruas escuras até vê-lo embarcar num bote para voltar à cidade e então perder-se "na noite e no mar", o próprio narrador retornando num tílburi. E também no completo desleixo em relação ao próprio talento: sequer escrevia seus versos, "os outros é que os ouviam e transladavam ao papel, dando-lhe cópias, muitas das quais perdia". Tudo isso torna surpreendente o destino do personagem: um casamento "por gratidão" com uma mulher que, conforme Tosta concluirá depois, tampouco se casara por amor, mas com a esperança de que a vida familiar desse a Elisiário a ambição e o método que lhe faltavam. No entanto, esse gesto de "pura dedicação", movido por uma "paixão intelectual", não rende mais que a publicação de um volume de poemas, cujos erros o autor sequer se anima a revisar. Lentamente frustrada pela progressiva apatia de Elisiário, que afinal manda "bugiar a poesia", a esperança da esposa dá lugar ao remorso por ter esterilizado "uma inspiração que só tinha ambiente na liberdade do celibato". É outra, no entanto, a conclusão do narrador: para este, Elisiário continuava "o mesmo erradio, ainda que parecesse agora pousado; mas era também um talento de pouca dura; tinha de acabar, ainda que não casasse".

Esse julgamento pode parecer um tanto forçado, não só pela pouca generosidade como pela sombra de fatalismo que projeta sobre o personagem. Talvez ele vise, apenas, a amenizar a responsabilidade da esposa no esgotamento da inspiração do marido, mas talvez possua motivações mais profundas, relativas à própria "relação pedagógica" configurada na narrativa. A relação do narrador Tosta com Elisiário é marcada por conflitos e ambigüidades. Por um lado, este lhe lega o *poder presentificador* da linguagem, ao qual ele se finge alheio ("Não te posso pintar os gestos...") mas que, no mesmo jogo de dizer desdizendo dos outros contos, não hesita em exercitar:

> Aí tens o que era esse homem fotografado em 1862. [...] Enquanto acendo o charuto, olha para esse retrato, descontando-lhe os olhos, que não saíram bem; parecem olhos

de gato e inquisidor, espetados na gente, como querendo furar a consciência. Não eram isso; olhavam mais para dentro que para fora, e quando olhavam para fora derramavam-se por toda a parte.

Não é pouco: é mesmo o essencial, já que essa "lição" diz respeito à própria potência narrativo-descritiva. Mas a passagem acima também revela o pólo negativo, ou seja, o *dado recusado* daquela relação: o *subjetivismo derramado* de Elisiário, naturalmente relacionado à sua propensão à *errância*. Em termos literários, não é difícil perceber que esses elementos dizem respeito aos motivos poético-ideológicos, já então claudicantes,[12] do romantismo: o sentimentalismo e a "mística" do gênio e da inspiração. Não por acaso, o pequeno "rito" protagonizado pelo personagem tem como cenário dois símbolos românticos por excelência: a noite e o mar. E é justamente diante desse mergulho que Tosta se detém, como que demarcando simbolicamente um limite.

Esse deslocamento do conflito para o âmbito das concepções estéticas e literárias nos permite uma outra leitura para o julgamento do narrador: ao atribuir o fracasso de Elisiário à "pouca dura" de seu talento, ele não está fazendo mais do que derrotá-lo em seu próprio terreno. Mas nesse ponto, a própria necessidade do conflito precisa ser esclarecida, já que, como Tosta diz à esposa, nele mesmo a poesia "não passou de ligeira constipação da adolescência"... Ora, aqui é preciso destacar aquela *figura autoral* como horizonte implícito — consciente ou inconsciente — desse conflito.[13] Afinal, como dissociar as errâncias de Elisiário de tudo o que a obra machadiana contém de conscientemente vacilante e digressiva desde as *Memórias póstumas*? E não apenas Brás Cubas "viajou à roda da vida", como o já casmurro Bento Santiago, depois de suas malsucedidas tentativas de "atar as duas pontas da vida", envereda por uma "História dos subúrbios", enquanto

12 O início do conto é localizado em 1866. Sobre a relação de Machado com a "tradição poética" brasileira (ou "luso-brasileira") num período não muito distante desse momento, cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Op. cit., p. 99 a 141. Como lembra Massa, trata-se de um contexto de forte interpenetração de classicismo e romantismo, graças, sobretudo, à influência de Antônio Feliciano Castilho. Assim, o nome de Elisiário, que evidentemente remete aos Campos Elísios, não parece invalidar nossa "leitura romântica" do personagem.

13 Lembrando, inclusive, que no início do conto aparece brevemente a voz de um narrador onisciente, apresentando as circunstâncias em que Tosta narra a história à esposa.

o Conselheiro Aires, cujas "aventuras" são quase contemporâneas à narração de Tosta, tem ele próprio surtos de um erradio.[14] E o tom "ora sério, quase sublime, ora familiar, quase rasteiro" de Elisiário, também não reflete algo da práxis machadiana? Mesmo a hoje inequívoca *relatividade* da visão de mundo dos narradores machadianos, não pode ser vista como uma *apropriação consciente* de um "subjetivismo" como o de Elisiário? Talvez a principal dessas lições, no entanto, e que talvez passe simplesmente desapercebida por Tosta, seja a de uma *abertura para a vida*, ainda em suas dimensões aparentemente mais despidas de nobreza — o que não implica convalidar "naturalisticamente" esse rebaixamento —, como a que o poeta atesta em sua deferência àquela "Vênus" de braços escuros.

Nem tudo, portanto, que é recusado por Tosta também o é por nossa figura autoral. Do ponto de vista desta, há sem dúvida uma *incompletude* na relação de Elisiário com a arte, como que esgarçada entre dois impulsos: um para a totalidade e outro para o fragmentário — e também nesse sentido a lembrança da Vênus de Milo talvez não seja casual. Como no epigrama relativo a sua "opa", e que ele relembra com saudade depois de casado, Elisiário "podia embrulhar o mundo", mas não tem a energia necessária para fazê-lo. Em outros termos, além de aparentemente limitado por seu subjetivismo, ele não tem a capacidade (ou, do seu ponto de vista, o interesse) de *pôr mãos à obra* — e aqui o contraste com a esposa, que "era um primor" e "sabia muitos trabalhos de mão apesar da história e do latim que o marido lhe ensinava", é muito significativo. Se lembrarmos que é ela quem consegue fazer com que ele publique ao menos um livro, esse contraste remete um pouco àquele entre José Martins e sua irmã Felícia, que reage com energia à sugestão de queimar o livro "com os pontos de costura que estava aprendendo".

No entanto, se relermos com atenção a passagem que transcrevemos alguns parágrafos acima, perceberemos que ela é um tanto enigmática: qual o sentido — se não se trata de pura afetação de verossimilhança — de apresentar uma fotografia imperfeita de Elisiário, com uma expressão a ser "retocada" pelo narrador? Talvez

14 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Op. cit., v 1, p. 512, 810, 944 e 989. O trecho relativo a Aires (em *Esaú e Jacó*) merece ser transcrito, quando menos por lembrar não só as errâncias de Elisiário como as dos meninos dos outros contos: "Metia-se por bairros excêntricos, trepava aos morros, ia às igrejas velhas, às ruas novas, à Copacabana e à Tijuca. O mar ali, aqui o mato e a vista acordavam nele uma infinidade de ecos, que pareciam as próprias vozes antigas".

para que ele se aposse indiretamente da agudeza psicológica que recusa ao outro?... Ou, quem sabe, pelo contrário, para entrevermos um certo *engano* seu, e nesse caso teríamos que conceder ao *riso sem riso* de Elisiário o estatuto da *ironia machadiana*. Quando, no dia seguinte ao seu extravio noturno e marítimo, o personagem narra o fim dessa pequena aventura, nada nos assegura que sua narrativa seja verdadeira. O próprio Tosta cogita se não teria sido "pressentido" por ele enquanto o seguia. Quem esconde as cartas nesse jogo? Quando Tosta responde com palavras pretensamente neutras ("dormi como um justo") à pergunta de Elisiário sobre como passou a noite, não percebe sua própria contradição, que no entanto talvez não escape ao outro, mais sintético ainda em sua réplica: "*Justus, justa, justum*". Afinal, como diz o próprio narrador, "era feiticeiro o diabo do homem"...

Mas é claro que no fundo aquelas alternativas são indecidíveis. No fim das contas, a lição mais importante de Elisiário é a própria incompletude, e tanto esta quanto a *atitude cogitativa* que o narrador assume se tornam verdadeiros princípios de composição artística. É assim que a narrativa da "formação" de Tosta (e, afinal, do próprio Elisiário) pode assimilar, tão exemplar quanto singularmente, o fragmentário a uma visão de totalidade, a reticência ao remate do texto, a linha de fuga ao acabamento do quadro. Algo que, no limite, lança uma visão mais dialética sobre aquele "conflito literário", deixando entrever, ao invés de uma simples recusa, uma desmistificação do *topos* romântico do "mistério", que agora diz respeito aos abismos do próprio homem em sua relação com um mundo desencantado.

5. Remate e fuga As "lições" machadianas são, de fato, auto-exemplares. O cultivo da potência imagética, "presentificadora", da linguagem; a articulação da objetividade analítica a uma espécie de acuidade sensorial, constituindo algo como uma "abertura fenomenológica" e um *vitalismo* nem sempre sublinhados na práxis literária machadiana; a autoconsciência e a propensão digressiva ou "erradia" da diegese narrativa, em situações que ora conjugam, ora alternam a evasão e a fuga da realidade; as estratégias de ocultamento e despistamento — todos estes são aspectos que ao mesmo tempo que ganham uma espécie de configuração simbólica e, digamos, "arquetípica" nesses "contos de formação", são neles amplamente exercitados.

Há momentos, porém, em que esse exercício se conjuga não a aprendizados conflituosos, mas à atividade de um mestre consumado. Aí, ele se torna um verdadeiro exer-

cício de virtuosismo, algo do que o percurso que somos convidados a realizar pelo cérebro "cheio de cousas novas e velhas" do cônego Matias[15] — onde Sílvio e Sílvia, o adjetivo e o substantivo, tentam se encontrar para que o protagonista dê continuidade ao sermão que redige — é talvez o melhor exemplo. Sem esquecer que enquanto somos levados até o "desvão imenso do espírito" do cônego, ele mesmo põe de lado o sermão e deixa os olhos "ir fartarem-se de verdura e fresquidão"; só então é que Sílvio e Sílvia se encontram, "regressam palpitando da inconsciência para a consciência" e Matias deita a pena ao papel, "cheia de comoção e respeito", para completar o substantivo com o adjetivo. Sem se condicionarem mutuamente, mas também sem se dissociarem em sua liberdade, a vida íntima e a exterior novamente deixaram de se opor aqui, e é na plenitude de um gesto escritural que elas celebram essa reconciliação.

Tudo isso, ou pelo menos algo disso tudo, destoa um pouco de alguns lugares-comuns que ainda hoje delineiam parcialmente a silhueta machadiana. Por exemplo, a visão de um escritor hostil à vida e aos homens, visão que, embora de origem não menos *literária* — o casmurro, a idéia fixa, as rabugens de pessimismo —, Lúcia Miguel Pereira fixou numa espécie de arquétipo *biográfico*:[16] o pequeno José Maria indo para a cidade num barco, alheio à natureza, os olhos enfiados num livro... Mas aqui nós mesmos nos arriscamos a fugir ao nosso compromisso teórico. Melhor seria, simplesmente, nos perguntarmos por que parte da crítica e, sobretudo, o cânone didático insistem em repetir as lições de um velho alfinete conformista e de um certo "professor de melancolia" numa obra de sentidos tão errantes...

E quanto ao baile? E quanto à mão que costura como quem baila?

Ravel Giordano Paz é professor da Universidade Estadual de Goiás e doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

15 Cf. "O cônego ou a metafísica do estilo" (*Várias histórias*).

16 Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. Op. cit, p. 45-6. Embora em diferentes chaves, o clichê do pessimismo ou do ressentimento machadiano é reiterado por vários autores. Cf., p. ex., MATOS, Mario. *Machado de Assis*: o homem e a obra; os personagens explicam o autor. São Paulo: Nacional, 1939, p. 118; COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 50-1; e, mais recentemente, GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo* — uma reinterpretação de *Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 17.

Pobres-diabos num beco

Hélio de Seixas Guimarães

Resumo O ensaio trata da representação do artista e dos seus conflitos, concentrando-se na análise de "O machete" (1878), "Cantiga de esponsais" (1883) e "Habilidoso" (1885). Ao estudar essas narrativas, produzidas e publicadas em torno da célebre viravolta na ficção de Machado de Assis, busca-se compreender as concepções de arte e o modo como a relação entre artista e público aparece configurada num momento decisivo para a redefinição do projeto artístico de Machado de Assis. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; arte; artista; público.

Abstract *This essay deals with the representation of the artist and his conflicts, concentrating on the analysis of "O machete" (1878), "Cantiga de esponsais" (1883) and "Habilidoso" (1885). In these narratives, which were produced and published around the well-known turning point in Machado's fiction, an attempt is made to understand the conceptions of art and the way in which the relationship between the artist and the public are shaped at a decisive moment for the redefinition of Machado's artistic project.* ***Keywords*** *Machado de Assis; short story; art; the artist; the public.*

Por ter sido o escritor que foi, sempre tão consciente do fazer literário, não surpreende que Machado de Assis tenha refletido muito sobre a condição do artista e as possibilidades da arte. Deixou registros disso na crítica teatral e literária, que praticou com regularidade até o final da década de 1870, mas a partir de 1880 parece ter deslocado a reflexão problemática sobre a relação entre artista e sociedade para o âmbito da sua ficção. E fez isso de modos diferentes no conto e no romance. Nestes, são raros os personagens-artistas; quando aparecem, são os jovens aspirantes à arte, os poetas bissextos dos primeiros livros, ou então os narradores-personagens dos romances que, a partir de *Brás Cubas*, dissimulam qualquer ambição artística, dizendo escrever apenas para aliviar o tédio ou descarregar a memória. Nos romances, pode-se dizer que a reflexão sobre a arte e a condição do artista se faz menos em terceira pessoa, como tema ou assunto, do que pelo embate dos narradores com os leitores. Aí, por meio de um constante tuteio, que em alguns momentos atinge níveis incríveis de agressividade, Machado dramatiza — ou tematiza, dramatizando — a condição moderna do artista e da arte, que tem a ver com a crise da representação, a incomunicabilidade, a precariedade

do estabelecimento de acordos e códigos comuns com o leitor, a relativização da verdade e dos valores etc.

Já nos contos, há uma série deles em que personagens-artistas têm papel fundamental na narrativa e o processo artístico emerge como assunto. Assim, parece-me que a leitura contrastada dos contos e romances pode iluminar reciprocamente as inquietações e reflexões sobre o fazer artístico contidas nesses dois gêneros que Machado de Assis praticou durante quase quatro décadas. Em linhas gerais, pode-se dizer que há nos romances uma dramatização constante sobre suas próprias condições de possibilidade, estruturada a partir do embate entre narradores — alguns deles dublês de autores, como é o caso de Brás Cubas, de Dom Casmurro e do Conselheiro Aires — e leitores. Já no conto, Machado de Assis tende a refletir mais direta e explicitamente sobre a situação difícil do artista; este aparece quase sempre referido, por narradores em terceira pessoa, como personagem frustrado, habitante de ambientes pouco favoráveis à arte e não raro fascinado pela ligeireza e o brilho fácil do mundo emergente do espetáculo, do entretenimento e da celebridade.

Os contos machadianos protagonizados por personagens-artistas formam uma série temporalmente abrangente, que tem nos extremos os finais das décadas de 1860 e de 1880. Já em "A mulher de preto", publicado no *Jornal das Famílias* em 1868 e recolhido no volume *Contos fluminenses*, de 1870, aparece o literato Antônio Carlos de Oliveira. Às voltas com o sucesso literário, o arrivista e novel poeta manda publicar matéria paga nos jornais, anunciando sua estréia no teatro e a si mesmo como "um futuro Shakespeare". O tom rasgadamente cômico da representação do jovem sem talento que usa a arte trampolim para a política — ou antesala da obscuridade — faz par com outra precoce representação do artista, a do Luís Tinoco de "Aurora sem dia", escrito no início da década de 1870. Nesse conto publicado em *Histórias da meia-noite*, de 1873, o autor de *Goivos e camélias*, "obra monumental" que passou despercebida no meio da indiferença geral, acaba abdicando da pena em favor da enxada, e de uma pacata vida na roça. Nessas duas histórias de início de carreira, há uma representação caricatural do artista, que combina com os "candidatos às musas" dos primeiros romances. Os personagens desses contos são versões do romântico Estevão, de *A mão e a luva*, o leitor de

Werther que no ardor da juventude comete versos byronianos, confessando "seu fastio puramente literário".[1]

A literatura, sobretudo a poesia, invariavelmente aparece como febre da mocidade... ou constipação da adolescência. É nesses termos que o pendor poético será caracterizado em "Um erradio", de 1894, que junto com "Uma por outra", de 1897, estão na outra ponta temporal dos contos protagonizados por artistas. Mas a obra-prima já viera com o conhecido "Um homem célebre". Esse conto de 1888 examina à perfeição os vãos e desvãos entre arte e passatempo, cultura erudita e cultura popular, sucesso e popularidade, fazendo refletir também "sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil", como observou José Miguel Wisnik em ensaio recente.[2]

Embora personagens-artistas tenham tido papel destacado em contos produzidos no intervalo de quase três décadas, é nas histórias produzidas em torno de 1880 que se concentra este artigo. São elas "O machete" (1878), "Cantiga de esponsais" (publicado em *A Estação* em 1883) e especialmente "Habilidoso" (1885).[3] Este último, publicado pela primeira vez em 6 de setembro de 1885 na *Gazeta de Notícias*, só reapareceu em 1955, no livro *Machado de Assis desconhecido*, de Magalhães Júnior.

Com isso, busco perscrutar as concepções de arte presentes nos contos desse período e identificar como a relação entre artista e público aparece nas narrativas curtas ao tempo da famosa viravolta que Machado de Assis imprimiu à sua prosa ficcional. A inflexão, bem perceptível nas notáveis mudanças de tom e de procedimentos narrativos de *Iaiá Garcia* para *Memórias póstumas*, parece menos nítida no conjunto mais variado e dispersivo dos contos. Parece-me, no entanto, que os contos produzidos em torno de 1880 trazem inscritas concepções sobre a arte que podem ser melhor compreendidas se pensadas em conexão com a mudança do registro comunicativo verificada nos narradores machadianos a partir de *Brás*

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*, 3 v., 9ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1, p. 205.

2 WISNIK, José Miguel. "Machado maxixe". In: *Sem receita — ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

3 Este artigo deve muito às considerações de John Gledson acerca do modo muito pessoal como Machado tratou de temas freqüentes na literatura oitocentista: a divisão entre o popular e o erudito, o alto e o baixo, mas especialmente os dilemas dos artistas, "divididos entre a arte como expressão do eu e as demandas de seu público, dos jornais e revistas, das vendas". Cf. GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos*: uma antologia. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Cubas.[4] Talvez seja possível iluminar, nesse conjunto de narrativas curtas, o modo peculiar com que Machado de Assis lidou com um assunto recorrente na literatura oitocentista, a reflexão do texto literário sobre sua própria fatura e suas possibilidades comunicativas, muitas vezes por meio de personagens-artistas divididos entre a necessidade íntima de expressão e as pressões externas, exercidas pelo público, editores, periódicos que encomendam e publicam seus textos etc. No conjunto, os personagens-artistas de Machado de Assis — pobres-diabos num beco — permitem entrever a condição da arte e do artista diante do processo acelerado de mercantilização da arte num ambiente quase sempre hostil às manifestações artísticas. Processo e situação dos quais Machado de Assis foi crítico e testemunha.

As dificuldades, angústias e dramas do escritor no século XIX foram muito bem caracterizadas por Jean-Paul Sartre em "Para quem se escreve?". Nesse texto, publicado na década de 1940, Sartre vê o drama do escritor do século XIX manifestar-se, por exemplo, no fato de a cada obra ele ser levado a decidir sobre o sentido e o valor da literatura, já que isso não está mais definido *a priori*, por uma comunidade de especialistas, religiosos ou laicos, pertencentes a frações mais ou menos homogêneas da corte, do clero, da magistratura ou da alta burguesia. A grande ampliação do público leitor, pertencente ou aspirante à burguesia, classe que boa parte dos artistas oitocentistas em geral despreza, cria para os artistas desse período, especialmente na França, Inglaterra e Estados Unidos, a fantasmagoria do público, do sucesso e da glória, assombração dos escritos de um Henry James, por exemplo, que tratou do assunto em vários dos seus contos e romances.

Enquanto no universo ficcional de Henry James os artistas vivem o drama da cisão entre vida e arte, e muitas vezes aparecem como figuras prestigiadas e aduladas pela sociedade, que os assedia para abrilhantar seus eventos sociais,[5] os

4 Em *Os leitores de Machado de Assis* — o romance machadiano e o público de literatura no século 19, procurei mostrar como o romance machadiano, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, reflete sobre suas condições de produção e suas possibilidades comunicativas.

5 Cf. a introdução de F. O. Matthiessen, "Henry James' Portrait of the Artist". In: MATTHIESSEN, F. O. (ed.) *Henry James* — Stories of writers and artists. New York: New Directions Books, 1943. Ver também a "Introdução" de Onédia Célia Pereira de Queiroz para *A vida privada e outras histórias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. Os contos de Henry James que tratam sobre escritores e artistas foram reunidos em dois volumes, *O autor de Beltraffio* (1884) e *A lição do mestre* (1888).

artistas dos contos de Machado invariavelmente são pobres-coitados, às voltas com a falta de talento ou com a frustração diante do público real, que nunca coincide com o público desejado por eles. Seja ele escritor (como o Luís Tinoco de "Aurora sem dia"), músico (como o Inácio Ramos de "O machete", o Romão Pires de "Cantiga de esponsais" ou o Pestana de "Um homem célebre") ou pintor (como o João Maria de "Habilidoso"), o conflito do artista não se dá apenas em relação aos ideais artísticos inatingíveis,[6] mas também no corpo-a-corpo com a sociedade e o público, levantando questões que giram em torno do reconhecimento e da popularidade. Que não vêm, ou chegam por caminhos transversos e indesejados, como ocorre com todos os personagens-artistas, ou pseudo-artistas, acima citados.

Como veremos, há nuances na frustração dos personagens-artistas e no modo como são representados nos contos. Entre o tom de gracejo e a ridicularização da incontinência criativa de "A mulher de preto" (1868) e "Aurora sem dia" (1870) e a ironia trágica de "Um homem célebre" (1888), há nas narrativas produzidas em torno da virada decisiva de 1880 uma nota dolorosa, que aproxima "O machete" e "Cantiga de esponsais" do tom melodramático, e faz soar em "Habilidoso" uma rara nota de simpatia do narrador pelo protagonista. Nesses contos, um tom mais grave e compassivo toma o lugar daquele tom satírico, distanciado e algo ligeiro, característico dos narradores das primeiras e das últimas representações do artista no conto machadiano. Os artistas fracassados parecem atropelados por mudanças — de gêneros, de registros, de expectativas, de regimes de produção e comunicação das suas obras com o público — que eles não compreendem e sobre as quais não têm controle. Seja na loucura de Inácio ou no isolamento de João Maria, os contos são marcados pela dificuldade de equacionar a relação entre o registro alto e o baixo, entre arte e espetáculo, com questões correlatas, que dizem respeito à comunicação do artista com o público.

Vamos aos contos.

6 Os contos que tratam do fazer artístico como revelador de um idealismo artístico de Machado de Assis, e que seriam lugares privilegiados para a expressão do tema recorrente da perfeição inatingível, foram bem estudados por críticos como Lúcia Miguel-Pereira, Eugênio Gomes e Antonio Candido. Cf. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, especialmente o "Capítulo XVI — Entre 1891 e 1892"; GOMES, Eugênio. "O idealismo artístico de Machado de Assis". In: *Prata de casa* (Ensaios de literatura brasileira). Rio de Janeiro: Editora A Noite, s/d, p. 103-16; CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.

"O machete" e a emergência do espetáculo O drama do protagonista, Inácio Ramos, é o do artista inato, que por duas vezes troca de instrumento em função também das reações do público e da expectativa de sucesso. Rabequista por herança do pai, que lhe ensinara os rudimentos dessa arte, Inácio sonhava com alguma coisa melhor, até aderir ao violoncelo, seduzido pelo sucesso de um velho alemão que, de passagem pelo Rio de Janeiro, "arrebatou o público", tocando o instrumento em que Inácio passou a vislumbrar o meio definitivo de expressão da sua alma. O violoncelo torna-se o instrumento da eleição de Inácio aos 20 anos — mas não será o seu meio de comunicação com os homens. Dividido entre a necessidade de expressão e as exigências externas, entre a satisfação privada e a indiferença pública, Inácio "tocava a rabeca para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe", já que ambos, mãe e filho, viviam "alheios à sociedade que os cercava e que os não entendia".

Com a morte da mãe, Inácio reencontra a paz e a alegria de viver na companhia de Carlotinha, que passa a ocupar o lugar da audiência cativa do violoncelo, embora sem o mesmo interesse e entusiasmo da mãe. Apesar disso, Inácio vive um idílio, conjugando harmoniosamente a produção artística com a promessa de fecundidade, cumprida com o nascimento de um menino. Inácio quer legar ao filho não a rabeca da origem, mas o violoncelo da eleição, instrumento agora tão ligado aos sucessos íntimos de sua vida, que Inácio passa a considerá-lo como "a minha arte doméstica".

A monotonia feliz da vida de Inácio junto a Carlotinha e o filho é rompida pela entrada em cena de Barbosa, estudante de Direito em São Paulo, espírito medíocre, tocador de machete, que introduz no ambiente insulado da vida familiar e doméstica um elemento novo e perturbador: a diversão, o espetáculo.

Entre a rabeca da origem e o machete no final, há em comum a comunicação fácil com o público, o potencial sucesso e a possível glória. Glória erroneamente vislumbrada por Inácio no violoncelo, o mais distinto e elevado entre os instrumentos que circulam pelo conto, mas também o que desperta as ilusões maiores — e as mais infundadas. Do início ao fim, o conto sugere o processo de secularização e espetacularização da arte, no percurso da rabeca, associada à música sacra, em direção à música de câmara do violoncelo, chegando finalmente às ruas, com o machete. Este, tocado por Barbosa, produz um interessante deslocamento, que

tem a ver com o nascimento de um outro gênero de arte muito diferente daquele praticado na música sacra, terreno da rabeca legada a Inácio pelo pai — músico da imperial capela —, e na música de câmara, espaço preferencial para o violoncelo de Inácio, a certa altura associado ao quarto de dormir, à câmara, de Inácio e da mulher. Eis o momento da irrupção do machete de Barbosa, testemunhado por Amaral, Inácio e Carlotinha:

> Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. Ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.
>
> Foi um sucesso, — um sucesso de outro gênero, mas perigoso [...]

Na supremacia do ver sobre o ouvir, sublinhada pelo narrador, emerge o mundo do espetáculo, do "sucesso de outro gênero", com as fartas doses de histrionice, exagero e gestos largos, magnificamente sintetizados nesse breve parágrafo. Aí, a performance sobrepõe-se à expressão artística, e o instrumento torna-se pequeno diante da gesticulação frenética do tocador de machete. O músico não o toca com a alma, mas com os nervos, em movimentos convulsos que parecem decompor o artista dos pés à cabeça. Sua apresentação configura-se não como expressão da alma, mas como um corpo fragmentado, descrito à maneira cubista, em que a hierarquia entre as partes aparece embaralhada, e onde o próprio instrumento é parte e é detalhe, de modo que a audição se torna secundária em relação à visão. Eis aí, em germe, a arte popular para as massas, encarnada pelo tocador de machete, cuja fama logo se alastra por todo o bairro, de modo que "toda a sociedade ansiava por ouvi-lo". Não falta nem mesmo apelo sexual ao Barbosa, que, além da publicidade imediata, ao final do conto vai arrebatar de Inácio nada menos que

a mulher e a razão.[7] O duelo entre machete e violoncelo assume no conto conotações sexuais quase explícitas, algo tão raro no universo machadiano, onde a sensualidade quase sempre aparece recoberta pelos véus do decoro. A certa altura sabemos que "o machete do Barbosa" ganhou fama no bairro, depois que Carlotinha achara "infinita graça e vida naquela outra música".

Por meio dos instrumentos musicais — grandes e pequenos, altos e baixos —, arma-se o jogo entre o grave e o frívolo, entre o confinamento da arte demasiado grave e a popularidade estridente das obras de ocasião. Arte *versus* passatempo: oposição colocada no próprio conto, no momento em que Inácio, ressabiado com o sucesso do machete dentro da própria casa, começa a se arrepender do violoncelo, levando o narrador a perguntar: "A que vinha aquele ciúme por causa do efeito diferente que os dois instrumentos tinham produzido? Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo?".

O machete, espécie de viola semelhante ao cavaquinho, contrapõe-se ao violoncelo não apenas para contrastar efeitos do popular e do erudito. Também é com o sentido de sabre, faca de mato, instrumento perfurante e cortante que serve ao desafio e à rivalidade, que o machete entra em cena para perturbar a paz da família Ramos, até então assentada sobre o instrumento de câmara.

O conflito entre arte e passatempo a essa altura devia estar na ordem do dia para um escritor que acabara de publicar *Iaiá Garcia* e muito provavelmente já acalentava a idéia das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que viria dali a dois anos, anunciando-se de maneira joco-séria como "mais do que passatempo e menos do que apostolado".[8]

7 O mesmo fenômeno é descrito de maneira parecida num outro conto do mesmo período, que também trata da emergência da lógica publicitária, chamando a atenção para a indissociabilidade entre espetáculo e espectador na formulação: "Os frutos de uma laranja, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador". O conto é "O segredo do Bonzo" (1882), em que o narrador alcança extraordinário sucesso ao tanger um instrumento "com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembléia". Está aí um dos corolários do segredo do bonzo, que chama a atenção para a primazia da opinião sobre a realidade, da imagem sobre o referente, registrando em parábolas a emergência do mundo regulado pela lógica da mercadoria, da publicidade e do espetáculo.

8 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, "Capítulo IV — A idéia fixa".

Entre os vários fatores que fazem *Brás Cubas* destoar dos romances que o antecederam, está a introdução do público leitor como um problema associado ao número e à opinião, conforme aparece no famoso intróito "Ao leitor", onde os leitores — cinqüenta? vinte? dez? talvez cinco? — aparecem divididos e categorizados entre graves e frívolos, reverberando os sons e as funções que Inácio/violoncelo e Barbosa/machete assumem no conto.

O "abalo moral" vivido por Inácio Ramos, causa de sua loucura, está inextricavelmente associado à crise diante do parco reconhecimento obtido pelo violoncelo em relação ao machete, que leva de arrasto não só o bairro inteiro, mas a própria mulher do violoncelista. Entre o início e o final do conto, o rabequista convertido se arrepende, legando ao filho um desejo negativo: o de não seguir seus passos e, em vez disso, aprender o instrumento mais carismático, que lhe levou o público e a própria felicidade. Legado às avessas, que consiste na negação completa de todo o percurso do pai, vítima da ilusão do sucesso e do desejo de reconhecimento pelo público, mesmo que esse público fosse composto apenas pela mãe e, mais tarde, pela mulher.

Vale notar as semelhanças com a situação do Pestana de "Um homem célebre". No conto de 1888, o compositor vive drama semelhante ao de Inácio, na medida em que também está condenado a uma posição que não deseja, e da qual busca, sem sucesso, se livrar. Há, no entanto, oposição simétrica na relação que Inácio e Pestana têm com o que lhes é dado e com aquilo que desejam. Este último, completamente imerso na lógica do espetáculo, busca inutilmente desvencilhar-se do sucesso que lhe proporcionam as buliçosas e quase involuntárias polcas, desejando a todo custo produzir música séria, grave, elevada.

Aqui, o enlouquecimento do artista, que faz soar a nota final do melodrama, resulta do impossível tentado por Inácio ao longo de toda a vida: a conjugação de uma arte baseada na pureza, na austeridade e na expressão pessoal — que ele, até certo ponto, vislumbra na "poesia austera e pura" do violoncelo — com a ambição do sucesso perante o público, personificado pela mulher, pelos moradores do bairro ou por toda a sociedade. Inácio sucumbe por ignorar a força emergente e avassaladora do espetáculo, que toma conta de todos — à exceção talvez da mãe, movida pelo amor incondicional, mas ela morre ao longo do conto — e lhe tira tudo.

"Cantiga de esponsais" e a secularização da arte Em "Cantiga de esponsais", temos um velho regente de orquestra, Romão Pires, abatido pela melancolia "de não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia". Excelente regente, chamariz do público que freqüentava a igreja do Carmo, o sexagenário Romão leva até a morte a frustração de não poder expressar o que sentia por composições da própria lavra. O narrador rapidamente expõe o nervo do drama do compositor frustrado, numa passagem bem conhecida:

> Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens.

Que a vocação artística tenha ou não língua, e que a comunicação com os homens e entre os homens seja uma dimensão importante do fazer artístico — eis aí explicitada uma dimensão da arte que comparece em todos os contos machadianos onde o artista tem papel central. A galeria criada por Machado ora pena por falta de língua, caso de Romão, ora pelo excesso, como é o caso do Pestana, ora por dispor da língua errada, caso de Inácio Ramos; mas o sofrimento tem a ver com o modo sempre equívoco da comunicação com os homens. Luís Tinoco, Inácio Ramos, Mestre Romão, Pestana, e como veremos também o João Maria... artistas com mais ou menos vocação e talento, mas sempre deslocados tanto em relação ao meio em que vivem como em relação aos seus ideais e desejos de criação.

Em "Cantiga de esponsais", o recuo do tempo da ação para o ano de 1813 parece estratégico para evidenciar, por contraste, o estado de coisas de 1883, data da publicação do conto. Como nos informa o narrador, mestre Romão vive numa época em que as missas cantadas cumpriam a função religiosa, constituindo "todo o recreio público e toda a arte musical"; em que "dizer familiar e público era a mesma cousa". Subentende-se que o recuo serve também para enfatizar o contraste com o presente, em que as funções religiosas, recreativas e propriamente artísticas pertenceriam a campos distintos, assim como as esferas privadas e públicas, pelo menos no que diz respeito à arte. Entre o tempo da ação narrada e o tempo da narração, deu-se o processo de secularização da arte, que o conto registra. Vale notar que o narrador

se encarrega de atar as pontas entre o personagem anacrônico e as personalidades mais contemporâneas: o sucesso de Romão interpretando obras alheias é comparado ao de Martinho e João Caetano, chamarizes de público para as peças em que esses atores de nomeada também interpretavam textos de autores consagrados. Por meio do artista colonial, o conto trata também do mundo dos *performers*, dos intérpretes, dos desempenhadores, marcado pelo sucesso, em oposição ao mundo dos criadores (e dos procriadores), que não vinga. É notável, aliás, como criação e procriação estão estreitamente associadas nessas histórias protagonizadas por artistas, em que o casamento sempre aparece como promessa, nem sempre cumprida, de criatividade e fecundidade. Voltarei a isso mais à frente.

Também diz muito sobre o tempo presente do narrador a atitude desesperada de Romão, que a certa altura retira da gaveta o canto esponsalício começado. Decidido a "rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra", Romão completa com sua própria voz: "— Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...".

As dúvidas e a frustração do artista com a própria incapacidade de expressão e comunicação com os homens transferem para a posteridade a possibilidade — e a responsabilidade — da compreensão da obra. Essa foi, aliás, uma postura típica entre os artistas românticos, fosse por desajustamento das ambições em relação às demandas do público, por desprezo a esse mesmo público ou por simples afetação. Mas na antecipação do narrador pode-se ler também um comentário ferino sobre o vale-tudo do presente — apenas três anos separavam a publicação do conto do lançamento de *Brás Cubas* —, como se nesse tempo de fragmentos e ruínas, de artistas cindidos, comunicação precária, qualquer coisa, qualquer fiapo de alma, na impossibilidade da expressão da alma inteira, pudesse ser passável.

De novo, o drama está no desencontro, no descompasso, no desacerto entre o desejo do artista e os meios de expressão. O sucesso, assim como em "O machete", aparece dissociado da expressão pessoal, na medida em que Romão, como os atores Martinho e João Caetano, não é exatamente o autor daquilo que comunica ao seu público. As potências do artista e do homem mais uma vez se confundem, como também ocorre em "O machete", onde a criação artística ganha impulso com o casamento e a promessa de paternidade. Aqui, a associação se dá pelo negativo, já que a dificuldade de comunicação artística vem associada à esterilidade da

união, da mesma forma como o casamento esterilizará a inspiração do Elisiário de "Um erradio". A associação da produção artística com o casamento figura já no título do conto, alusão à cantiga de esposos que Romão começa a esboçar três dias depois do casamento, sem jamais poder concluir. Cantiga que ele tenta, em vão, emendar durante o breve idílio, que durou apenas dois anos, interrompido pela morte precoce da mulher. Será diante da visão de um outro casal, espreitado pela janela dos fundos de sua casa, que Romão tentará dar cabo da cantiga esponsalícia, olhando para os casadinhos de oito dias e revirando dentro de si alguma brasa da sensação extinta. É do lábio da esposa de um outro, entrevista ao longe embebida no olhar do marido, que brotará a frase musical procurada por Romão vida afora. Tarde demais, porque naquela mesma noite o mestre expirou, cumprindo no âmbito da vida íntima a sina do gozo vicário, conquistado à custa das composições alheias, que executou durante a vida inteira.

No centro do conto está a falha de Romão, que consiste justamente na tentativa de conciliar o impulso interior, a intimidade, o âmbito privado com a exteriorização desse impulso, que resultaria no reconhecimento público da felicidade íntima. A autoria e a paternidade (ou a não-autoria e a não-paternidade), cujas equivalências e imbricações são tão bem exploradas nos romances, aparecem sobrepostas nesse conto, em que o legado do mestre Romão, que não teve filhos e não deixou obra, também é nulo. Se é possível dizer isso, o legado de Romão é mais nulo ainda que o de Inácio Ramos, que deixa pelo menos uma lição, ainda que negativa: sua experiência fracassada não deve ser seguida pelo filho.

"Habilidoso" e o mundo insulado Dentre as narrativas de Machado que colocam o artista em posição central, é em "Habilidoso" que o personagem tem menor pendor para a arte, mas que, ao contrário do Luís Tinoco de "Aurora sem dia", também desprovido de talento, não tem a lucidez para renunciar às ambições artísticas.

Trata-se da história do pintor João Maria, dublê de comerciante de trastes velhos, que pinta compulsivamente, a despeito da falta de talento, da renitente recusa ao aprendizado, da aversão à técnica e da ignorância de qualquer lição de desenho. O conto começa com ele, a mulher e o filho recém-instalados num beco, onde montou seu comércio de trastes ao lado de uma dúzia de casas, "formando tudo uma espécie de mundo insulado". João Maria exerce sua arte copiando tudo o

que lhe cai nas mãos, e o faz na seguinte ordem temporal: vinhetas de jornais, cartas de jogar, padrões de chita, papel de paredes, quadros com pratos de legumes, marinhas e finalmente uma Virgem, pintada a óleo, encontrada na casa de sua madrinha. Se a seqüência pode sugerir maior complexidade e uma elevação gradativa dos objetos de referência e imitação — da descartabilidade dos jornais, passando pelo utilitarismo do baralho, dos tecidos e dos papéis de parede, chegando aos motivos propriamente pinturescos, que culminam na representação da Virgem —, o método da pintura permanece sempre o mesmo, assim como a finalidade do pintar: o reconhecimento, o aplauso público, a glória.

Na referência a uma gravura, cópia de uma pintura do francês Jean-Louis Hamon, está embutida também uma certa concepção de arte encampada por João Maria. A cena nela representada vem assim descrita: "Uma família grega, antiga, um rapaz que volta com um pássaro apanhado, e uma criança que esconde com a camisa a irmã mais velha, para dizer que ela não está em casa. O rapaz, ainda imberbe, traz nuas as suas belas pernas gregas". Trata-se muito provavelmente de uma reprodução da tela *Ma souer n'y est pas*, de 1853, comprada pela imperatriz Eugênia, mulher de Napoleão III, para a coleção imperial, que rendeu ao neogrego Hamon (1821-74) um enorme sucesso popular. A descrição da cena não diz que, na gravura, o jovem grego traz o pássaro apanhado dentro de uma gaiola, mais uma das várias imagens de restrição e confinamento presentes no conto. A referência à gaiola, que limita a liberdade e o sonho, está omitida aí, mas reponta em outro momento, por ser um dos dois únicos objetos vendidos pelo comerciante em seus dias de confinamento no beco. Concretização da imagem que serve, em "Cantiga de esponsais", como termo de comparação para a inspiração do músico Romão, descrita como "um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola".

A gravura, comprada por João Maria na rua da Carioca, mostra bem sua desvinculação de qualquer concepção sagrada — ou mesmo elevada — de arte. Sabemos que, ao eleger a Virgem a óleo como referência pertinaz, João Maria a princípio "mirava o aplauso público, antes do que as bênçãos do céu", o que se confirma com a predileção pela cena pagã, de Hamon, comprada por pouco mais de três mil-réis. Antes disso, empolgado com uma visita à Academia das Belas-Artes, João Maria ideara uma cena de assassinato, em que um conde mata outro conde, num rematado clichê romântico.

Tudo isso aponta para o gosto eclético, anacrônico, rebaixado de João Maria, mas já distante da associação direta entre arte e religião, que é a da mãe do artista, D. Inácia dos Anjos. Ignorante e beata, esta quer colocar no oratório a segunda cópia da Virgem e não permite a exibição da gravura de Hamon, porque enxerga "francesas sem-vergonha" nas pernas nuas do rapaz grego. Não há nenhuma faísca sagrada na arte de João Maria, e o título-adjetivo do conto, "habilidoso", é a forma chã com que o próprio artista, seus parentes e amigos entendem a noção de "gênio".

A arte de João Maria, se arte existe ali, baseia-se na destreza, na perícia e no esforço, e não nas noções de talento, mérito ou valor implicadas no artista genial.

As ambições de João Maria, sabemos, constroem-se como decalque do "louvor a outros". Esse é o verdadeiro motor do seu processo criativo, aquilo que dá arranque ao ciclo iniciado com um desejo sem lastro na capacidade, que resulta em obstinação, alimentada por uma ambição de glória calcada na glória alheia, que o empurra novamente ao esforço e à obstinação, fechando o círculo vicioso de tentativas e frustrações. Eis o trecho em que o círculo se desenha à perfeição:

> Via-se-lhe, ao menos, alguma cousa parecida com a faísca sagrada? Cousa nenhuma. Não se lhe via mais que a obstinação, filha de um desejo, que não correspondia às faculdades. Começou por brinco, puseram-lhe a fama de habilidoso, e não pôde mais voltar atrás. Quadro que lhe aparecesse, acendia-lhe os olhos, dava rebate às ambições da adolescência, e todas vinham de tropel, pegavam dele, para arrebatá-lo a uma glória, cuja visão o deslumbrava. Daí novo esforço, que o louvor a outros vinha incitar mais, como ao brio natural do cavalo se junta o estímulo das esporas.

Como os outros personagens-artistas de Machado, João Maria vive entre o desejo e as faculdades, como aquela "eterna peteca entre a ambição e a vocação", frase cunhada para o Pestana de "Um homem célebre", mas que se aplica perfeitamente a todos os seus antecessores da contística machadiana.

Novamente, estamos diante da história de um fracasso. Mas diferentemente do que ocorre nos outros contos, a falha desta vez não é apenas subjetiva — como a do Luís Tinoco, do Inácio, do mestre Romão e do Pestana, todos de alguma forma bem-sucedidos, embora não no âmbito, no campo ou com a intensidade em que

gostariam de sê-lo. Desta vez, trata-se de desastre consumado, no isolamento em que o artista vai sendo colocado e na diminuição gradativa do círculo de suas ambições artísticas, figurado tanto geográfica como numericamente pelo recolhimento ao beco e a conformação à audiência diminuta.

À custa de muita insistência junto a uma casa de espelhos e gravuras, João Maria conseguiu exibir uma das seis ou sete Virgens que pintou. Passou horas na rua do Ouvidor, espreitando todos os que se aproximavam do quadro, para tentar ler-lhes alguma coisa no rosto: uma expressão de admiração, espanto, mas "o pobre-diabo não lia nada, cousa nenhuma nas caras impassíveis". Diante da reação indecifrável do público, e da recusa do dono da loja em voltar a expor os seus quadros, João Maria recorreu desesperadamente e sem sucesso a outro estabelecimento na rua do Hospício, mais outro na rua da Imperatriz, um terceiro no Rocio Pequeno, até que "finalmente não expôs mais nada":

> Assim que, o círculo das ambições de João Maria foi-se estreitando, estreitando, estreitando, até ficar reduzido aos parentes e conhecidos. [...] Mas esse mesmo horizonte foi-se estreitando mais; o tempo arrebatou-lhe alguns parentes e amigos, uns pela morte, outros pela própria vida, e a arte de João Maria continuou a mergulhar na sombra.

A reversão das expectativas de glória divide "Habilidoso" em dois momentos bem nítidos. O primeiro, marcado pelo esforço de reconhecimento, pela ampliação do raio de ação do artista; o segundo em que, por força das circunstâncias, ele passa a recolher a linha das expectativas, que lhe traz não mais do que um punhado de carapicus. Todo o conto se constrói em torno de gradações, que apontam para movimentos de retração e míngua. Num movimento inverso aos círculos concêntricos que se expandem a partir do impacto de uma pedra na água, os círculos vão se fechando em torno do pintor, até não restar mais do que a dolorosa formulação que fecha o conto e define o último e derradeiro horizonte das ambições do artista: "Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos".

À parte os movimentos de gradação, apresentados em *flashback*, o conto parece buscar fixar uma situação, definir um quadro. Entre a convocação que abre o conto — "Paremos neste beco" — e o momento em que o narrador, já nos parágrafos

finais, volta à construção da cena em que coloca os limites definitivos da recepção da obra de João Maria com uma nova convocação — "Olhemos bem para ele" — há mais do que o *flashback* em que se retoma a gênese do pendor artístico e a via-crúcis do pintor em busca de glória, ou pelo menos de algum tipo de comunicação com os homens. Há nesse intervalo a retirada sorrateira e silenciosa de várias personagens-chave, que formavam a platéia do artista. No início, eis todo o público do pintor de Virgens: "Cá fora estamos apenas o leitor e eu, mais um menino, a cavalo no peitoril de outra janela, batendo com os calcanhares na parede, à guisa de esporas, e ainda outros quatro, adiante, à porta da loja de trastes, olhando para dentro". Dentro da casa, que abriga o comércio de velharias, há também a mulher e o filho. Mas estes, a certa altura, retiram-se da casa e do beco, em busca de remédios gratuitos num consultório homeopático. Desaparece da vista o menino que monta o peitoril da janela, aquele que esporeava as janelas, em atitude homóloga ao desejo de sucesso, que também esporeava João Maria.

O próprio narrador e leitor terminam apagados da cena, restando apenas os quatro admiradores finais e o artista, como que abandonados à própria sorte. Narrador e leitor, de início explicitamente interpostos entre a narração e a cena narrada, terminam o conto solidários num mesmo ponto de vista, neutralizado e aparentemente distante da cena do beco. Um ponto de vista que, ao final, não se limita a descrever o modo de criação de João Maria, mas o modo como a criação de João Maria se alimenta da reação da pequena platéia, que reage aos cochichos e aplausos boquiaberta, admirada, pasma.

Platéia composta apenas de meninos, embevecidos com a movimentação misteriosa do artista habilidoso, talvez os únicos capazes de se encantar com a arte espontânea de João Maria. Também aí, na composição da audiência, o movimento regressivo: das reações insondáveis dos adultos da rua do Ouvidor para o entusiasmo infantil, que encoraja a atividade do artista solitário num ponto geralmente remoto e terminal da vida urbana, que é o beco.

Ao longo do conto, as cenas da atividade de João Maria são constantemente emolduradas pelo narrador, que vê e nos convida a vê-lo pintar através de portas e janelas, até chegar ao enquadramento final. Por outro lado, enquanto João Maria pinta — e o presente da narração gira em torno de uma cena de pintura, entremeada pelas digressões —, o narrador procura definir o enquadramento perfeito da situa-

ção de João Maria, a síntese perfeita de sua condição, alcançada com a fórmula "quatro meninos e um beco". Num outro plano, diacrônico, da formação do artista João Maria, o narrador nos revela também o processo do enquadramento de João Maria, no sentido do ajustamento de suas ambições e de suas possibilidades.
Com isso, a atividade do narrador reduplica a ação do pintor, também às voltas com a reprodução de cenas e personagens enquadradas nos limites da sua tela. As reduplicações e equivalências entre as duas atividades — narrar e pintar — produzem-se também pelo uso cruzado dos campos semânticos do ver e do ler. O narrador insiste no olhar e no ver, enquanto o pintor João Maria aparece obcecado em ler. É esse o verbo, sempre acompanhado de negativas — "ninguém", "não", "nada", "coisa nenhuma" —, repetido cinco vezes no parágrafo que descreve o auge da ambição de João Maria, quando seu coração "batia que arrebentava o peito", de tanta expectativa pelo modo como sua obra seria recebida na rua do Ouvidor:

> João Maria inclinou-se para o rótulo, e disse ao caixeiro que as letras deviam ter sido maiores, *ninguém as lia* da rua. E saiu à rua, para *ver se se podiam ler; concluiu que não*; deviam ter sido maiores as letras. Assim como a luz não lhe parecia boa. O quadro devia ficar mais perto da porta; mas aqui o caixeiro acudiu, dizendo que não podia alterar a ordem do patrão. Estavam nisto, quando entrou alguém, um homem velho, que foi direito ao quadro. O coração de João Maria batia que arrebentava o peito. Deteve-se o visitante alguns momentos, viu o quadro, *leu o rótulo*, tornou a ver o quadro, *e saiu*. João Maria *não pôde ler-lhe nada* no rosto. Veio outro, vieram mais outros, uns por diversos motivos, que apenas davam ao quadro um olhar de passagem, outros atraídos por ele; alguns recuavam logo, como embaçados. E o pobre diabo *não lia nada, coisa nenhuma* nas caras impassíveis.

Mas o final melancólico, sugerido pelo isolamento do artista e pela exigüidade da platéia, é também o momento de plenitude de João Maria. Esquecido dos trastes, da panela no fogo, dos problemas domésticos, das aflições da pobreza, o pintor habilidoso atinge a integridade — "todo ele está ali" — absorto na pintura, movido pela admiração dos meninos, que ele finge não ver. A cena final, pungente pelo estado de desambição atingido pelo artista — "Uma ou outra palavra que lhe chega aos ouvidos, faz-lhe bem, muito bem" —, é o contraponto das aflições de quem

um dia buscou reconhecimento no *grand monde* da rua do Ouvidor, epicentro da vida elegante e ilustrada da Corte, onde o circuito obra—autor—público nunca se fechou. O circuito se fechará no beco, com sua modesta audiência, onde um dos meninos "fica a mirar a obra e o autor", no que é acompanhado pelos outros três. Esse é o horizonte de João Maria, esse o circuito possível para a arte desse artista desprovido de recursos internos e externos, mergulhado com a mulher e o filho num estado de pobreza que roça a miséria.

É um mundo pauperizado, dramática e minuciosamente descrito nas calças remendadas do marido, na barra roída do único vestido e nas beiradas comidas dos sapatos da mulher, "de duraque", como os de Capitu, na homeopatia administrada de graça ao filho, que sofre de moléstia que lhe dá feridas na cabeça. Sabemos que o artista acabou de se mudar para o beco às pressas, por intimação do antigo proprietário, muito provavelmente por dificuldade de pagar aluguel. Não há criados na casa, e a mulher encarrega-se de cozinhar, lavar e coser as calças remendadas do marido, estampando no rosto "a unhada do trabalho e da miséria". Há aí uma miséria repisada pelo narrador, como poucas vezes aparece na obra de Machado de Assis.

Os elementos que descrevem a situação de penúria de João Maria pertencem ao mesmo campo semântico dos termos empregados por Joaquim Nabuco, grande amigo de Machado, para ilustrar a posição do artista e dos homens de talento no Brasil analfabeto e escravocrata, condenados à miséria ou ao funcionalismo público. O trecho pertence a *O abolicionismo*, livro de 1883, contemporâneo ao conto:

> Isso significa que o país está *fechado em todas as direções*; que muitas avenidas que poderiam oferecer um meio de vida a homens de talento, mas sem qualidades mercantis, como a literatura, a ciência, a imprensa, o magistério, não passam ainda de *vielas*, e outras, em que homens práticos, de tendências industriais, poderiam prosperar, são, por falta de crédito, ou pela estreiteza do comércio, ou pela estrutura rudimentar de nossa vida econômica, outras tantas *portas muradas*.[9]

9 NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 131. Grifos meus.

Falta de saída, vielas, portas muradas — variações do beco e do mundo insulado em que se encontrava João Maria, incluído na galeria imensa de homens "de rendimentos curtos, limitados pelos bolsos murchos, não raro atemorizados pelo futuro incerto".[10]

Candidatos à miséria ou pobres são todos os artistas ou pretendentes a artista criados por Machado de Assis. O Luís Tinoco de "Aurora sem dia", enquanto ainda lhe ardia a chama poética, é visto pelo padrinho como um futuro desgraçado, já que este "ligava à idéia de poeta a idéia de mendicidade". Inácio Ramos vive modestamente com a mãe em bairro afastado da cidade, alheio "à sociedade que os cercava e que os não entendia". Mesmo mestre Romão e Pestana, bem-sucedidos junto ao público, na vida pessoal oscilam entre a pobreza e a penúria, habitando casas de aspecto sombrio, junto a escravos que servem de contraponto rebaixado à falsa aristocracia sustentada pelos personagens-artistas.[11] João Maria, numa escala imaginária, encarnaria o pobre-diabo rematado, que não tem onde cair morto, sobrevivente das condições difíceis resumidas assim por um cronista do tempo: "A pintura, a escultura, a arquitetura, a música e a arte dramática arrastam-se numa vida inglória sem animação, nem auxílio".[12]

Voltando ao conto, à parte o seu tom melancólico, presente também em "O machete" e "Cantiga de esponsais", "Habilidoso" destaca-se das demais narrativas por ser João Maria o único artista-protagonista a sobreviver às frustrações geradas pelas expectativas e ilusões iniciais em relação a sua arte, e a perseverar. Luís Tinoco abandona a poesia e se retira para a roça, Inácio enlouquece, mestre Romão e Pestana morrem sem jamais obterem o que tanto almejaram, o que não deixa de ser ironizado pelos narradores. Desta vez, a nota cômica e satírica parece

10 FAORO, Raymundo. *Machado de Assis — a pirâmide e o trapézio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 279. Raymundo Faoro coloca o artista na base da pirâmide social brasileira do século XIX, entre os operários e os trabalhadores braçais, trabalhadores livres cujo número começava a aumentar na segunda metade do século XIX: "Há ainda um degrau, no caminho descendente. Nele se acotovelam os trabalhadores braçais, do artista ao lavrador assalariado, com os escravos".

11 Cf. CURVELLO, Mario. "Polcas para um Fausto suburbano". In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 457-61.

12 *Jornal do Commercio*, 17.4.1878. Apud RENAULT, Delso. *O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1982, p. 119.

amortecida, e a resignação do artista, de par com a compaixão do narrador pelo personagem, imprimem uma música peculiar ao conto, sintetizada no período final: "Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos".

Magalhães Júnior, que resgatou "Habilidoso" das páginas da *Gazeta de Notícias*, onde permaneceu mergulhado na sombra do esquecimento durante setenta anos, viu ali uma autêntica profissão de fé literária. Em *Machado de Assis desconhecido*, considera esse um "conto simbólico, em que o autor retrata a sua própria vida, o seu esforço de autodidata, a sua ânsia de artista, torturado pela incompreensão". E complementa: "João Maria era bem o Joaquim Maria da literatura... Esse conto de 1885 reflete um estado d'alma, vale por uma profissão de fé. Era como se sentia Machado de Assis naquele instante".[13] Não deixa de ser tentador, ainda mais quando se trata de um homem cujas opiniões e posições pessoais conhecemos tão pouco, atribuir intenção confessional diante da semelhança tão flagrante entre o nome da personagem e o do escritor. Semelhanças extensivas às biografias de João Maria e Joaquim Maria, ambos de origem pobre, autodidatas, equilibrando-se entre o emprego que garante o sustento e a arte, fosse nas lojas de trastes ou entre os papéis da burocracia do Império.

Se é sempre temerário traçar relações diretas entre a obra e o artista, para um escritor como Machado de Assis isso se torna especialmente difícil. Isso porque Machado é mestre, entre outras coisas, em construir e chamar a nossa atenção para a construção de múltiplos filtros, que refratam o que se poderia pensar como marca da sua experiência pessoal ou expressão da sua percepção da realidade. Por outro lado, também é difícil pensar que o escritor não colocasse um pouco de si mesmo, e das suas percepções sobre as condições e possibilidades da arte, nesses personagens-artistas.

"Habilidoso", publicado entre as *Memórias póstumas* e *Quincas Borba*, contém questões muito semelhantes àquelas introduzidas no romance machadiano a partir de *Brás Cubas*. São questões relativas à dificuldade de relação com o público não apenas por causa do gosto anacrônico deste, mas também pela sua exigüi-

13 Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido* (texto definitivo, revisto pelo autor). São Paulo: Livros Irradiantes, 1971, p. 239 e 295-6.

dade e pelas condições precárias da comunicação do escritor com esse público. Magalhães Júnior apontou, a meu ver com razão, a semelhança que há entre a sentença final de "Habilidoso" e o prólogo "Ao Leitor", que abre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e constitui o momento inaugural da viravolta machadiana. Ali, pela primeira vez no conjunto do romance machadiano, sempre tão obcecado com o leitor, conjectura-se sobre quantos serão os leitores: Cem? Cinqüenta? Vinte? Dez? Cinco? Perguntas estruturadoras do conto, em que os espectadores acabam reduzidos aos quatro meninos num beco inescapável — metafísico? ideológico? existencial? artístico? — que Machado de Assis percebeu e configurou com rara agudeza.

Se nos outros contos em que a arte e o artista ocupam o primeiro plano a solução sempre se dá pelo descompasso entre os ideais e a realidade do artista, descompasso que produz o distanciamento necessário à constituição da sátira, da ironia e da paródia, o que singulariza este conto é uma espécie de diminuição dessa distância, a ponto de sugerir, ao final, um doloroso ajustamento do artista ao ambiente. No avesso do idealismo artístico de Machado de Assis, no jogo abstrato da incompatibilidade entre os ideais e a realidade — que pode produzir comédia e também drama —, "Habilidoso" desenha um quadro fechado, um diagnóstico, a síntese da situação concreta do artista no Brasil oitocentista: um pobre-diabo num beco.

Hélio de Seixas Guimarães é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *Os leitores de Machado de Assis* — o romance machadiano e o público de literatura no século 19 [Nankin/EDUSP, 2004].

"Rosebud" e o Santo Graal: uma hipótese para a leitura dos contos de Machado de Assis

João Cezar de Castro Rocha

Resumo Este ensaio apresenta como hipótese de trabalho a valorização de uma leitura cruzada dos romances da chamada segunda fase com os contos, as crônicas e as críticas de Machado de Assis anteriores à publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas.* **Palavras-chave** Machado de Assis; gêneros literários; contos.

***Abstract** The hypothesis of this essay is that a new analysis of Machado de Assis' novels published after* Memórias póstumas de Brás Cubas *should be read together with Machado's short stories, his crônicas and his literary criticism produced prior to 1880.* ***Keywords** Machado de Assis; literary genres; short stories.*

Uma hipótese Uma cena marcante de *Cidadão Kane* apresenta uma das críticas mais contundentes à idéia de interpretação como a arte de desvelar (literalmente) a verdade, seja a definição precisa de uma personalidade, seja a leitura definitiva de um texto. Num sutil movimento de câmara, que progressivamente se afasta dos atores, expondo a excessiva quantidade de peças colecionada pelo milionário, a tela torna-se a imagem de um inútil museu de si mesmo. A chave do enigma "Charles Foster Kane" talvez residisse na análise criteriosa dos objetos de arte, das curiosidades diversas, da miríade de artefatos reunidos ao longo de sua vida. O acúmulo de informações possivelmente levaria à decifração do mistério que anima a narrativa: o sentido da palavra "Rosebud", proferida pelo magnata da imprensa na hora de sua morte. Entretanto, num movimento final, a câmara torna-se cúmplice do espectador, permitindo que ele se aproxime da lareira, onde objetos sem valor são destruídos. Dentre alguns, destaca-se uma lembrança de infância: um simples trenó, brinquedo aparentemente sem importância, embora tenha aparecido no início do filme, quando o menino Kane é afastado dos pais, a fim de receber uma educação compatível com a fortuna recém-adquirida pela mãe. Em meio às chamas que devoram o trenó, um nome se destaca: "Rosebud". Como a carta roubada do conto de Edgar Allan Poe, a resposta do problema encontra-se diante dos olhos do espectador — ainda que por pouco tempo, bem entendido.

• Agradeço as sugestões e críticas de Alexandra Viera de Almeida, Hélio de Seixas Guimarães, Leonardo Vieira de Almeida, Pedro Armando de Almeida Magalhães e Thomaz Pereira de Amorim Neto à primeira versão deste texto.

A cena final, contudo, dá um passo além, desencorajando uma interpretação mecânica. Isto é, se o repórter, responsável pela produção do documentário sobre o excêntrico homem de imprensa, tivesse procurado as "pistas" corretas, então, o sentido da palavra "Rosebud" seria revelado e, assim, o fio condutor da vida de Charles Foster Kane seria esclarecido. Exatamente como o criterioso crítico literário dedicado à busca da frase oculta, da palavra secreta, capaz de acionar o círculo hermenêutico, em cujo centro todas as perguntas são respondidas — inclusive as que não foram propostas. Pelo contrário, na última cena, o repórter reconhece a miragem que o movera durante todo o filme: vida alguma se explica inteiramente. Mesmo que o repórter tivesse descoberto o significado de "Rosebud", sua reconstrução seria apenas isso: reconstrução parcial, cuja totalidade nunca se pode alcançar; afinal, em algum momento, teria existido para o próprio milionário?

Neste contexto, vale recordar o que Kafka ponderou em seu diário: no ano 2000, estaremos lendo a literatura do ano 2000. O olhar é sempre anacrônico, surpreendendo as preocupações contemporâneas nos objetos de qualquer época, mesmo que essa época seja o tempo da posteridade. Tal inversão improvável da ordem habitual ocorre no conto de Machado de Assis, "Uma visita de Alcibíades", em que o célebre orador morre "pela segunda vez"[1] ao ser apresentado à moda do século XIX, pois não consegue desligar-se dos valores de seu próprio tempo. Por sua vez, o narrador do conto, embora padeça de autêntica "devoção do grego",[2] ao receber a visita do ilustre ateniense, limita-se a defender a moda do seu próprio tempo.[3] O diálogo entre as épocas se assemelha, portanto, a um diálogo de surdos; surdos loquazes, esclareça-se. Por isso, uma leitura menos otimista aproximaria a observação kafkiana da negação do exercício hermenêutico, já que tudo se transforma em pretexto para as obsessões do intérprete. Midas narcísico, nega a possibilidade da literatura no instante em que abre o livro. Nessa alquimia fracassada, porque

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Uma visita de Alcibíades". In: *Contos*: uma antologia. Sel., introd. e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1, p. 240.

2 Ibidem, p. 232.

3 Anoto, para futuro desenvolvimento, a resposta, que diferencia "o domínio da arte ideal, desinteressada", da "arte de vestir. Isto que parece absurdo ou desgracioso é perfeitamente racional e belo, — belo à nossa maneira". Ibidem, p. 239. Trata-se de reflexão muito próxima à célebre definição proposta por Baudelaire para o conceito de "modernidade".

sempre exitosa, resta porém uma alternativa: tornar-se anacrônico em relação a si próprio; como o repórter do filme, ao reconhecer que é uma miragem a busca da resposta única, definitiva. Afinal, o anacronismo não é apenas uma ruína solipsista, mas também a base das ações humanas: nenhuma época histórica foi contemporânea a si própria, pois a autoconsciência exige a distância entre o ato e sua compreensão; distância essa favorecida pelo enquadramento numa ordem narrativa.

Como se sabe — e não há novidade alguma em recordá-lo —, o dilema apresentado por Orson Wells propôs uma implacável crítica tanto da vida de William Randolph Hearst, e de seu rumoroso caso com a atriz Marion Davies, quanto da estrutura tradicional da narrativa hollywodiana, cujo "happy end" sempre coincide com a solução certeira de todos os problemas porventura discutidos no filme. Desse modo, qualquer objeto "casualmente" aparecido em cena, assim como todas as situações apresentadas no enredo, devem encaixar-se como peças de um quebra-cabeça, cuja solução nunca decepciona o espectador. Entretanto, talvez o dilema de Orson Wells interesse particularmente aos estudiosos da obra de Machado de Assis; a bem da verdade, aos estudiosos de autores tão complexos como o criador de Quincas Borba — o bem-aventurado cão e o malogrado filósofo. Ora, se adotarmos a forma livre de seu corrosivo humor, não seria possível comparar a emblemática cena de *Cidadão Kane* com uma atitude recorrente na crítica machadiana? Acompanhemos seu raciocínio: com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880, e, dois anos depois, de *Papéis avulsos*, Machado de Assis promoveu uma renovação sem precedentes na literatura brasileira — na história da narrativa *tout court*, pensam alguns, com bons motivos. Trata-se, portanto, de compreender a motivação interna que teria conduzido a uma experiência tão radical — e, registre-se desde já, muito bem-sucedida. Como explicá-la? Por exemplo, reunindo conjeturas, multiplicando evidências, reiterando argumentos que confirmem o pressuposto. A crítica machadiana dedicou-se de corpo e alma a essa questão, propondo hipóteses tanto mais fecundas porque via de regra diversas e às vezes opostas. Todas, entretanto, adotam o mesmo ponto de partida: em 1880, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, dois anos depois, de *Papéis avulsos*, Machado de Assis promoveu uma renovação sem precedentes na literatura brasileira — na história da narrativa *tout court*, pensam alguns, com bons motivos. Na afirmação bem-humorada de John Gledson, eis "o Santo Graal

dos estudos machadianos, a explicação para a 'crise dos quarenta anos' e para o novo tom satírico e o experimentalismo de *Brás Cubas*".[4]

O eterno retorno estimula uma provocação: em que medida estamos diante de uma petição de princípio? Na definição aristotélica, um problema lógico, que consiste em situar como ponto de partida o argumento que deveria ser provado, teoricamente de forma dedutiva, no término do processo argumentativo. Neste caso, a petição de princípio seria alimentada pelo próprio motor das investigações. De fato, a concentração da crítica machadiana mais fecunda à roda dos romances favorece o eterno retorno, pois entre os quatro primeiros títulos e os cinco últimos descortina-se um novo horizonte — muitas vezes constituído pela reunião eficaz de procedimentos previamente experimentados, destacando-se os diversos tipos de narrador, testados à exaustão nos contos e nas crônicas. É verdade que se podem identificar traços constantes, presentes desde *Ressurreição*, primeiro romance, publicado em 1872, e mesmo nos contos iniciais da década de 1860. Por exemplo, determinados temas — sobretudo o estudo da condição do agregado e da patologia do ciúme; esboços de personagens — especialmente as femininas; séries metafóricas — destacando-se a relativa ao campo do olhar e da visão como formas de reflexão sobre o ato interpretativo; certos procedimentos textuais — particularmente a explicitação do ato de leitura como gesto autoral de uma escrita dos olhos anterior ao correr da pena (ou à imobilidade do teclado). Contudo, não se pode negar que a publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas* abriu uma porta nova para o autor Machado de Assis. A própria presença de traços constantes serve como contraprova, pois, se há elementos inegavelmente comuns, seu tratamento impõe uma diferença que salta aos olhos.[5]

4 GLEDSON, John. "Apresentação". In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis* — o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2004, p. 20.

5 Embora não disponha de espaço para desenvolver o tema, aproveito para fazer uma brevíssima alusão ao conjunto de metáforas relacionado ao olhar, responsável pela analogia dos olhos como autênticas "janelas da alma". A formulação é sem dúvida banal, assim como o emprego machadiano dominante ainda em *Iaiá Garcia*, editado em 1878. Pelo contrário, nos romances posteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a metáfora é progressivamente modificada, sugerindo a impossibilidade de apreender-se o sentido último das ações. Ora, basta que se recorde o tema de Bentinho, que se condenou a si mesmo diante do enigma do olhar de Capitu. Apresentei uma primeira versão dessa idéia na reunião da ABRALIC 2005, "Machado de Assis: um seminário", que será publicada nos Anais

Tal pressuposto permite estender a renovação do plano do romance ao plano dos contos, estabelecendo o paralelismo acima referido entre *Memórias póstumas* e *Papéis avulsos*. Não se trata, porém, de artifício sem problemas. Alguns dos contos reunidos na coletânea foram publicados antes mesmo de *Iaiá Garcia*, último romance da chamada primeira fase, lançado em 1878. "A chinela turca" é de 1875; "Uma visita de Alcibíades", de 1876; "Na arca — Três capítulos inéditos do *Gênesis*", de 1878. Um conto como "Miss Dollar", por exemplo, editado em 1870, na coletânea *Contos fluminenses*, já possui uma tematização extremamente rica acerca do papel do leitor.[6] Em alguma medida, o texto é uma rica discussão sobre formas de leitura; daí as constantes e provocadoras adjetivações: "leitor superficial",[7] e até mesmo o "leitor grave",[8] consagrado na futura nota "Ao leitor" das *Memórias póstumas*.[9] Tal temática já estava presente de forma inicial em "Confissões de uma viúva moça", conto publicado no *Jornal das Famílias*, em 1865. A narradora acredita armar-se contra um sedutor ao afirmar: "Este homem [...] não passa de um mau leitor de romances realistas".[10] No entanto, como a moça viúva se deixou seduzir, conclui-se que ela era uma leitora ainda menos competente de... romances românticos. O conto, além disso, encena a circunstância do ato de leitura das publicações seriadas, como o próprio relato, aliás: "As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal".[11] Uma leitura renovada deste conto, por exemplo, deve explorar tal encenação, valorizando a estrutura de diálogo do narrador com o leitor, em lugar de concentrar-se somente no caráter convencional e "edificante" do texto.[12]

» do evento. Alfredo Bosi dedicou importante ensaio à riqueza do olhar do narrador machadiano, "O enigma do olhar". *Machado de Assis. O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 9-72.

6 Marisa Lajolo tratou desse conto em *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1994, p. 77-85.

7 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Miss Dollar". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 126.

8 Ibidem, p. 131.

9 Na conhecida passagem, Machado opõe a "gente grave" à "gente frívola", delineando dois tipos de leitores. Ver "Ao leitor". In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 97.

10 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Confissões de uma viúva moça". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 107.

11 Ibidem, p. 95.

12 A viúva moça assim justifica a escrita de sua desventura: "[...] a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas. Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida". Ibidem, p. 95.

A favor do paralelismo entre *Memórias póstumas* e *Papéis avulsos*, contudo, reconheça-se que os contos realmente célebres vieram à luz a partir de 1881 — é o caso de "O alienista", "Teoria do medalhão", "O espelho", entre outros relatos.

Tal questão estimula uma hipótese de trabalho: qual seria o resultado de uma leitura cruzada dos romances da chamada segunda fase com os contos, as crônicas e as críticas de Machado de Assis anteriores à publicação das *Memórias póstumas*? Hélio de Seixas Guimarães associou de forma iluminadora vários gêneros da produção machadiana: "Suponho ser possível traçar relações entre a percepção que Machado de Assis tinha do seu público, expressa na produção crítica, na correspondência e, em certa medida, na crônica, e a relação entre os narradores e as figurações do leitor nos romances".[13] Neste contexto, vale recordar uma observação anterior de Silviano Santiago, que tocava o dedo na ferida: "Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente".[14]

Na verdade, creio ter chegado a hora de relermos com cuidado um livro fundamental porém infelizmente pouco discutido hoje em dia. Refiro-me a *Realidade e ilusão em Machado de Assis*, de José Aderaldo Castello.[15] A releitura deste livro deve ocupar um papel destacado no futuro dos estudos machadianos, especialmente para os pesquisadores que estejam interessados no estudo da totalidade da obra de Machado de Assis. Castello identifica na crítica e na crônica machadiana,[16] em seus contos e mesmo em sua correspondência,[17] a disseminação de

13 GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Op. cit., p. 27.

14 SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". In: *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27.

15 Devo a Bluma Waddington Vilar a referência ao livro de José Aderaldo Castello.

16 "Não há muita diferença entre a crítica e a crônica de Machado de Assis. Ambas são presididas pela mesma preocupação de compreender e interpretar as reações humanas." CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1969, p. 49.

17 "Quanto às intenções e aos processos criadores de Machado de Assis, é curioso relembrar a sua conhecida carta a Quintino Bocaiúva [...]." Ibidem, p. 39. De maneira mais sistemática: "Na correspondência de Machado

elementos recorrentes, cuja oportuna convergência ocorrerá nos romances da segunda fase. Em sua análise de *Helena*, Castello utiliza a fórmula exata, que talvez possa orientar uma possível renovação dos estudos machadianos: "Mais uma vez, disseminam-se fermentos de obras da maturidade".[18]

Com essa sugestão sob os olhos, penso num conto, "Três tesouros perdidos", lançado em *A Marmota*, em 5 de janeiro de 1858, e não republicado pelo autor. Compreende-se: foi o ano de estréia do contista, então com 19 anos. O texto evidencia a circunstância. O relato é breve e convencional, principia por uma situação tensa, que oculta um óbvio equívoco, logo percebido pelo leitor: o marido enganado, embora seja sempre o último a saber, deveria ser o primeiro a desconfiar, pois a mulher o abandona, fugindo com o melhor amigo. A tensão, porém, dilui-se numa resolução cômica, aproximando este conto de uma crônica ligeira. O primeiro parágrafo apresenta uma estrutura que o Machado mais maduro certamente modificaria: "Uma tarde, *eram quatro horas*, o Sr. X... voltava à *sua* casa *para jantar*. O apetite que levava não o fez reparar em um cabriolé que estava parado à *sua* porta [...]".[19]

Nesta frase, o emprego do pronome possessivo estabelece a relação "confirmadora": nos dois casos, trata-se da casa do Sr. X., embora dificilmente ocorresse ao leitor outra possibilidade. Uma questão interessante será observar o abandono de tais recursos, a fim de aumentar a ambigüidade potencial da frase. As especificações "*eram quatro horas*" e "*para jantar*" desempenham a mesma função "confirmadora", revelando um autor nascente, preocupado com a "correção" do texto — como um estudante aplicado que deseja graduar-se com honras. Não é preciso uma imaginação crítica particularmente inspirada para supor a reescrita machadiana da sentença: "Uma tarde, o Sr. X... voltava à casa. O apetite que levava não o fez reparar

» de Assis há confissões curiosas que ilustram por sua vez a presença da duração independentemente de seu sincronismo temporal, isto é, a existência da configuração objetiva do mito". Ibidem, p. 61.

18 Ibidem, p. 109. Na "orelha" do livro, Antonio Candido assinalou a relevância desta passagem, acrescentando: "*Articulação* é, aliás, a palavra que se poderia considerar fundamental na atitude crítica assumida por José Aderaldo Castello, que mostra os vínculos estreitos entre obra e obra, gênero e gênero, fase e fase, e sobretudo entre os elementos que em cada escrito se arranjam para ordenar sua estrutura".

19 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Três tesouros perdidos". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 63, grifos meus.

em um cabriolé que estava parado à porta [...]".[20] Entretanto, nesse exercício inicial, percebem-se temas que retornarão com freqüência na prosa machadiana, inclusive no conto que analisarei na segunda seção deste ensaio.

De um lado, a presença de um "louco varrido" que se transforma num "doido com juízo"[21] delineia o cruzamento de insanidade com lucidez, uma das chaves do olhar machadiano sobre o mundo e os homens, cujo ponto máximo de inflexão se encontra na mais bem-sucedida novela do autor, "O alienista". A própria figura caricata do marido enganado, que enlouquece ao inteirar-se da infidelidade, retorna num conto muito mais bem construído, "O machete", publicado no *Jornal das Famílias*, em 1878, e não republicado pelo autor.

De outro lado, o tema do ciúme, aqui somente esboçado com tintas ligeiras, tanto retornará nas "dúvidas póstumas"[22] de Félix, personagem do primeiro romance de Machado, quanto revelará todo o seu potencial na imaginação sem peias de Bento Santiago, que chegou "a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança".[23] Não estou sugerindo que "Três tesouros perdidos" seja mais do que um pálido esboço; mas é relevante observar que mesmo num esboço sem maior inspiração certos temas e estruturas já estejam presentes.

Portanto, por que não explorar a sugestão de José Aderaldo Castello e, através de uma leitura cruzada, proceder de forma realmente dedutiva, investigando a possível contaminação entre os gêneros literários? Um modelo para tal investigação encontra-se no instigante livro de José Raimundo de Maia Neto, *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian*, infelizmente ainda inédito em português.[24] Embora não recuse inteiramente a clássica distinção das fases da obra machadiana, Maia Neto

20 Por exemplo, em "Folha rota", conto de 1878, saído no *Jornal das Famílias*, e não republicado, o dado "explicativo" já aparece como sugestão mais do que pura informação: "As duas mãos tornaram a encontrar-se e ficaram presas uma à outra. Correram assim alguns minutos, *três ou quatro*". (Idem. "Folha rota". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 265, grifos meus). O leitor compreende com facilidade que não se trata de exatidão cronológica, mas de enfatizar a duração psicológica do episódio, além de insinuar o erotismo potencial da cena.

21 Ibidem, p. 65.

22 A expressão se encontra no final do romance: "O amor do médico teve dúvidas póstumas". MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Ressurreição*. São Paulo: Ática, 1998 [1872], p. 104.

23 Idem. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 222.

24 MAIA NETO, José Raimundo. *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian*. West Lafayette: Purdue University Press, 1994.

considera sua obra um longo e coerente aprofundamento de idêntica questão, no caso, o alcance e os limites do ceticismo, que progressivamente domina tanto o conteúdo das obras quanto a forma do narrador machadiano. Desse modo, Maia Neto principia seu estudo por uma análise cuidadosa dos contos, a fim de surpreender estruturas e temas recorrentes, que retornariam sob formas mais complexas nos romances, sobretudo os posteriores a 1880.

Por que não ampliar esse procedimento metodológico? Afinal, a hipótese de uma possível contaminação entre os gêneros literários permitiria reunir perguntas que, isoladamente, já foram propostas por outros pesquisadores. Desse modo, em lugar de hipertrofiar os estudos em torno dos romances, especialmente os da segunda fase, poderíamos vislumbrar unidades temáticas e procedimentos estruturais presentes nos diversos gêneros exercitados pelo autor de *Esaú e Jacó*. Não é verdade que o autor da crônica, muito antes dos piparotes de Brás Cubas, tornara a irreverência a forma de lidar com o leitor apressado dos diários? Nos diversos modos de narrativa experimentados em quase oitenta contos publicados antes de 1880, não haverá um laboratório de idéias e de procedimentos, ressuscitados pelo defunto autor? Ora, na história da literatura não são raros os exemplos de nomes consagrados que realizaram percurso semelhante. José Aderaldo Castello já anunciou o caminho a ser explorado: "Nos limites iniciais da carreira do contista, por extensão a do escritor, Machado de Assis procede à pesquisa e à experiência de linguagem, de estruturação, de estudos de situações e esboços de caracteres".[25] No mesmo sentido, na observação de Paul Dixon, os contos podem ser lidos como um agudo complemento aos ensaios críticos.[26] Por fim, na atividade crítica não residirá uma importante via de compreensão de sua prosa? Sem dúvida, o exercício crítico machadiano domina todos os gêneros, pois constitui seu modo peculiar de examinar o mundo e de entender as relações entre os homens. Refiro-me, porém, à possibilidade de reler sua crítica, a fim de investigar se os seus critérios de avaliação trazem à

25 CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit., p. 75.

26 Eis a passagem: "Depois de examinar algumas das principais proposições críticas sobre a caracterização, quero demonstrar que os contos oferecem uma excelente exibição de uma teoria do personagem. A ficção breve de Machado, apesar de sua enorme variedade, também apresenta uma consistência (por não dizer insistência) em muitas áreas. Talvez os contos sejam o melhor complemento dos sugestivos ensaios críticos do autor." Ver Paul Dixon, "Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis", nesta edição.

superfície as obsessões que demarcaram seu lugar particular na família dos autores que se sabem sobretudo leitores. Em sua apreciação de autores, qual o peso exercido pela recusa da noção romântica de originalidade; pela valorização do ato de leitura como gesto criador; pelo caminhar sóbrio do narrador auto-reflexivo? No exercício da atividade crítica tais critérios já estavam claramente definidos como parte de uma hermenêutica machadiana, que posteriormente seria incorporada a sua própria ficção? Mais uma vez, na formulação precisa de José Aderaldo Castello: "Surpreendemos, assim, no pensamento crítico de Machado de Assis, observações fundamentais para a interpretação de sua própria obra. Destacadamente, reflexões sobre estilos literários, sobre ficção ou sobre a linguagem, entre tantas outras".[27] Talvez essas perguntas permitam formular novas hipóteses para a releitura dos contos de Machado de Assis. Afinal, "[...] a verdade é que, a despeito de sua popularidade, os contos de Machado não são levados tão a sério quanto mereceriam".[28] Portanto, como hipótese de trabalho, proponho a releitura sistemática de seus contos, crônicas e críticas anteriores a 1880. Espero que se entenda o que formulo: não se trata de negar a óbvia diferença dos textos posteriores à demanda do Santo Graal machadiano: não desejo portanto reinventar a roda. Na formulação forte de Roberto Schwarz: "A descontinuidade entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a literatura apagada da primeira fase machadiana é irrecusável, sob pena de desconhecermos o fato qualitativo, afinal de contas a razão de ser da crítica. Mas há também continuidade rigorosa, aliás mais difícil de estabelecer".[29] Por isso

27 CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit., p. 29. Adiante, Castello desenvolve o raciocínio: "As primeiras reflexões de Machado de Assis sobre romance, apreciando obras românticas ou realistas, já trazem, em relação à generalização que propomos, o germe de uma compreensão nova no gênero, a qual se aplica à sua própria obra de ficcionista e com ela evolui". Ibidem, p. 35.

28 GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 15. Nesta mesma página, Gledson continua, em nota: "As obras dedicadas ao conto são poucas. Das mais úteis, podemos citar sobretudo os ensaios de Alfredo Bosi (... 'A máscara e a fenda' ...) e Paul Dixon (*Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*). O livro clássico e riquíssimo de Raymundo Faoro (*Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*) dá muito espaço aos contos e às crônicas. Talvez o melhor ensaio sobre Machado, e que valoriza devidamente a importância dos contos, é 'Esquema de Machado de Assis', de Antonio Candido [...]".

29 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1998, p. 208.

mesmo, se for possível verificar a relevância de procedimentos e temas característicos da segunda fase do autor na produção anterior às *Memórias póstumas*, então, uma nova pergunta pode tornar-se interessante. Em lugar de investigar a *causa* da ruptura em 1880, podemos especular a razão pela qual os elementos que já coexistiam no texto machadiano *demoraram para precipitar-se no composto Brás Cubas* — um emplastro muito bem-sucedido. Não desejo reinventar a roda, vale repetir, mas indagar por que não girou antes — naturalmente, se a hipótese que proponho encontrar correspondência na leitura efetiva da obra machadiana. Ou seja, se a hipótese da contaminação entre os gêneros literários revelar-se produtiva, talvez possamos aprofundar a reflexão de José Aderaldo Castello, e, assim, formular perguntas novas — em última instância, a ambição que anima o esforço crítico.

Leitura avulsa Como este ensaio representa o primeiro passo dessa hipótese, limito-me ao estudo de um único conto, embora não deixe de fazer breve menção a outros relatos, assim como a romances. Na verdade, a hipótese exige a passagem de um gênero a outro. Entretanto, o eixo de minha análise será consagrado à leitura de "Frei Simão", publicado pela primeira vez no *Jornal das Famílias*, em 1864, e republicado na coletânea de estréia *Contos fluminenses*, de 1870.

Este conto apresenta elementos que serão marca registrada da segunda fase de Machado. Numa metáfora tomada de empréstimo às artes plásticas, trata-se de estudo para a fixação de formas posteriores. Ressalve-se, porém, que tal esboço ocorre no interior de uma história muito pouco estimulante: Simão, jovem romântico e idealista, apaixona-se por sua prima, órfã, que foi adotada pela família. Helena se chama a bela e virtuosa órfã, exatamente como a heroína do terceiro romance de Machado, lançado doze anos depois. Aliás, as duas personagens compartilham a situação social inferior: agregadas que não conseguem ascender socialmente por meio do casamento. Nos textos machadianos, registre-se, o casamento não é exatamente uma solução sem problemas, como as vicissitudes de Capitu testemunham com eloqüência, pois o preço a ser pago pela ascensão social terminou sendo excessivamente alto. Talvez a eterna desconfiança do cônjuge tenha principiado pela suspeita sobre os reais sentimentos da menina de famíla somente remediada — amor a Bentinho ou apego à

herança de Bento Santiago?[30] Mais sábia foi Guiomar, personagem de *A mão e a luva*, que engenhosamente escapa ao casamento com o sobrinho de sua protetora; caso contrário, permaneceria no eterno círculo familiar, à sombra da condição anterior de agregada. Mais orgulhosa ainda foi Estela, personagem de *Iaiá Garcia*, que abre mão de um amor verdadeiro precisamente pela lembrança de sua situação social inferior. Em outras palavras, o estudo dos limites da condição do agregado, ou seja, da lógica do favor, presente nos primeiros romances de Machado, já se anunciava desde os contos iniciais.[31] Uma versão perversa dessa investigação ocorre no conto "Mariana", em que o tema do amor de uma escrava por seu senhor é tratado pelo próprio com uma crueldade em aparência "involuntária", cuja naturalidade ainda hoje surpreende o leitor. Este conto merece um ensaio à parte, mas realizo aqui uma breve digressão, a fim de registrar alguns aspectos que ainda esperam uma análise cuidadosa.

De um lado, o tratamento dispensado pelo narrador à malograda "heroína" do relato: "cria da casa", "gentil mulatinha". De outro, as referências nada sutis ao abuso sexual, característico das sociedades patriarcais, implícito nos comentários maliciosos de João Luís, tio do narrador dos infortúnios da escrava, Coutinho.[32] Em conseqüência, a naturalidade com que Coutinho coisifica a "mulatinha" Mariana em seu relato anuncia o tom cínico das narrações posteriores ao "defunto autor".

30 Na primeira descrição pormenorizada de Capitu, o narrador anota com crueldade as marcas da condição social inferior: "[aquela] criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, *apertada em um vestido de chita, meio desbotado*. [...] As mãos, *a despeito de alguns ofícios rudes*, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem água de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. *Calçava sapatos de duraque*, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos" (MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Dom Casmurro*. Op. cit., p. 85, grifos meus). Em "A poesia envenenada de *Dom Casmurro*", Roberto Schwarz realiza importante análise dessa questão. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.

31 Na formulação clássica de Roberto Schwarz: "Digamos que Machado tentara analisar o arbitrário paternalista na perspectiva dos dependentes, a fim de livrá-los deles, o que o levava a excluí-lo do bom-tom. Mais tarde, pelo contrário, ele o assumiria inteiramente, como faz aqui o agregado Antunes, para lhe acompanhar o movimento, e trazê-lo ao primeiro plano, em lugar de o ocultar" (SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas* — forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988, p. 161).

32 "Por que diabo está tua mãe guardando aqui em casa esta flor peregrina? A rapariga precisa de tomar ar." Imagina-se, sem dificuldade, a tradução "literal" dessa frase (MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Mariana". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 155).

A começar pela tortura cotidiana a que o menino Brás submetia o moleque Prudêncio.[33] Violência semelhante, embora somente em tese mitigada pela condição de homem livre, é empregada pelo narrador casmurro ao referir-se a José Dias ostensivamente como "agregado". Leia-se o perfil de José Dias, logo no princípio do romance: "Era *nosso* agregado desde muitos anos [...]".[34] O emprego, em princípio inócuo, do pronome possessivo assumirá uma crueldade crescente, pois, ao longo de todo o romance, o narrador parece deliciar-se com o tratamento: "o agregado"; "o *meu* agregado", fórmula nada ingênua, reduzindo o homem à função social — o uniforme do alferes Jacobina, de "O espelho", conto recolhido em *Papéis avulsos*. Literalmente habituado a ser reconhecido pela patente, Jacobina descobre-se sozinho, ou melhor, cercado por escravos — possivelmente a forma mais dura de solidão numa sociedade escravocrata. Principia então a duvidar da própria existência (social). Na cortante formulação: "o alferes eliminou o homem".[35] Mariana tentou recusar-se a vestir o hábito que lhe cabia, mas, como "tais sentimentos contrastavam com a fatalidade de sua condição social",[36] não pôde, como o alferes, simplesmente lançar mão de um uniforme para resolver seus problemas.

Por fim, em "Mariana", Machado articula dois níveis de narração, numa experiência renovada em textos posteriores. O relato principia e conclui com a voz de Macedo; porém, o conto mesmo é a história de Mariana, recordada por Coutinho. Registre-se, porém, que, no final do relato, após a descrição do suicídio de Mariana, Macedo retoma a voz narrativa com uma indiferença cuja agressividade surpreende o leitor.[37] O recurso comparece em "O espelho", e, de forma muito

33 Como deixar de recordar a passagem emblemática: "Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias [...]" (Idem. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 118). Sabemos o que segue; no futuro, liberto, Prudêncio reproduzirá a violência sofrida na infância açoitando um escravo — ver o capítulo "O vergalho", p. 205-6.

34 Idem. *Dom Casmurro*. Op. cit., p. 72, grifos meus.

35 Idem. "O espelho". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 405.

36 Idem. "Mariana". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 159.

37 "Coutinho concluiu assim a narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saíamos pela rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinham-nos restituído a mocidade." Ibidem, p. 170.

mais complexa, em *Esaú e Jacó*, com um narrador que parece oscilar entre a onisciência e a parcialidade da perspectiva. De fato, com uma diferença significativa, o recurso também foi utilizado em "Frei Simão".

Simão é previsivelmente enganado pelos pais, que pretendem afastá-lo de relações perigosas com uma subalterna. No conto machadiano, porém, a virtude não é recompensada. Desiludido pela falsa notícia da morte da prima, como informava uma maliciosa carta enviada pelo pai, o jovem, um jansenista perdido nos trópicos, abandona o convívio dos homens, ingressando numa ordem religiosa. Contudo, o comportamento excêntrico e misantropo do novo frei chama a atenção de frades e noviços: seria um santo, inteiramente devotado ao serviço divino, ou simplesmente ocultaria sua loucura sob o hábito religioso? O conto então começa a tornar-se mais interessante, isto é, propriamente machadiano.

Em primeiro lugar, como disse, surgem dois inusitados níveis de narração, pois um deles, justamente a "fonte" do relato, apenas pode ser imaginado pelo leitor. Após seu enterro, descobre-se que frei Simão escreveu "uns fragmentos de Memórias".[38] Desejosos de compreender a atitude arredia do frei, os frades decidem ler o escrito, em lugar de respeitar a privacidade do irmão, já morto; transformando-o num malogrado e involuntário autor (defunto). Portanto, a curiosidade nada piedosa dos religiosos aciona o motor da narrativa, numa curiosa imagem do voyeurismo que estimula a própria leitura de romances. Por sua vez, o relato oferecido ao leitor é o resultado do exame do "autor desta narrativa [que] despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância [...]".[39] Como se vê, não se trata do conhecido artifício do manuscrito descoberto e divulgado por um editor em princípio desinteressado. Pelo contrário, o leitor do conto não conhece o texto do frei Simão, mas somente a reconstrução mediada pela leitura do narrador. Ou seja, o leitor deve contentar-se com a memória que o narrador tem da leitura das "*Memórias que há de escrever frei Simão Águeda, frade beneditino*".[40] Uma vez que o frei não as completou, por que não dar forma póstuma às memórias, através dos olhos e das mãos de um póstero? A figura do

38 Idem. "Frei Simão". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 66.

39 Ibidem, p. 68.

40 Ibidem, p. 67.

autor que se sabe em primeiro lugar um leitor,[41] figura essa decisiva na definição do estilo machadiano, já se encontra na estruturação deste conto. Vejamos, então, a natureza das memórias de frei Simão.

Nas palavras do narrador-leitor: "Eram, pela maior parte, fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes; mas de tudo junto pôde-se colher que realmente frei Simão estivera louco durante certo tempo".[42] E, se a incompletude e as lacunas conduzem o leitor inevitavelmente à prosa das *Memórias póstumas de Brás Cubas*,[43] há uma questão interessante, evidenciada em novo comentário sobre o manuscrito. Eis o contexto da citação: na primeira vez em que retorna à casa, no reencontro com os pais, o nome de Helena é estrategicamente ignorado. Porém, no cumprimento de sua missão evangelizadora, o frei visita uma vila no interior do estado. Para sua surpresa — embora o leitor antecipe o desenlace com facilidade —, no final da pregação, "entrou na igreja um par, marido e mulher: ele, honrado lavrador, [...] ela, senhora estimada por suas virtudes, mas de uma melancolia invencível".[44] Era Helena, claro. Ao reconhecer o frei, não lhe resta alternativa: solta um grito e desmaia. Interrompe-se momentaneamente o sermão, o frei identifica a recém-chegada, dando-se conta do engano em que vivera e do ardil empregado pelos pais para afastá-lo da prima. O narrador prossegue: "No manuscrito do frade há *uma série de reticências dispostas em oito linhas*. Ele próprio não sabe o que passou".[45] O delírio do frei, a partir desse instante, só fez agravar-se. Vale destacar o emprego de recursos tipográficos que serão consagrados nas *Memórias póstumas* já presentes em texto de 1864, embora se encontrem apenas sugeridos para a imaginação do leitor, sem chegar à superfície

41 Ver, a esse respeito: VILAR, Bluma Waddington. *Escritura e leitura*: citação e autobiografia em Murilo Mendes e Machado de Assis. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Destaco o capítulo "Citação e autobiografia: *Memórias póstumas de Brás Cubas*", p. 118-51.

42 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Frei Simão". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 67.

43 John Gledson assinalou a possibilidade: "Um emprego criativo da fragmentação teve de esperar *Brás Cubas*". GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 23.

44 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Frei Simão". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 74.

45 Ibidem, p. 74, grifos meus.

da página. De igual modo, assinale-se a forma do "diagnóstico" da loucura do frei Simão: ela é diagnosticada *verbalmente*, por assim dizer. O comportamento arredio, casmurro, na acepção especial de Bentinho, poderia sugerir misantropia, mas não autorizava a determinação de insanidade. Contudo, o caráter lacunar de suas memórias e o delírio verbal no referido sermão tornam-se a base da acusação: frei Simão enlouquecera. Recordemos a passagem na íntegra:

> No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. Ele próprio não sabe o que passou. Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era outra coisa: era um discurso sem nexo, sem assunto, um verdadeiro delírio. A consternação foi geral.[46]

Portanto, além da leitura das "memórias", o narrador procedeu a investigações sobre o passado de frei Simão. Daí sugerir que a prova conclusiva da insânia é de natureza lingüística: o frei se isola dos homens; portanto, renuncia progressivamente à linguagem. Suas memórias, assim como a lembrança do malogrado sermão, reforçam o diagnóstico: "um discurso sem nexo"; "fragmentos incompletos" — e o pleonasmo importa como índice do vínculo estabelecido entre loucura e perda do domínio da linguagem. É como se o verdadeiro problema fosse menos a loucura do que a incapacidade de ocultá-la mediante o uso socialmente legitimado da linguagem. Em "O alienista", o narrador dissemina pistas ao longo do texto sobre a alienação progressiva de Simão Bacamarte, em geral através do próprio discurso do médico. Por exemplo, numa definição, em aparência irrefutável — "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí *insânia, insânia, e só insânia*"[47] —, a própria repetição obsessiva do termo insânia sugere o perfeito desequilíbrio que toma conta do alienista. A inscrição da loucura no plano lingüístico, isto é, a intuição sobre o caráter lingüístico da (apreensão) da realidade, já aparece esboçada neste conto de 1864. O desenvolvimento dessa idéia ocupará parte considerável da produção madura de Machado.
Por isso, talvez o conto fosse mais instigante se terminasse nesse ponto: "Era outra coisa: era um discurso sem nexo, sem assunto, um verdadeiro delírio. A conster-

46 Ibidem, p. 74.

47 Idem. "O alienista". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 286, grifos meus.

nação foi geral". Machado, entretanto, sentiu-se na obrigação de concluir o relato, sem deixar lacunas — estamos distante do autor que confiará no ato de leitura para preencher as omissões do relato.[48] Dois meses depois do inesperado reencontro, "a pobre senhora não resistiu à comoção" e morreu.[49] O delírio do frei levou-o progressivamente à morte. Por fim, como o que aqui se faz aqui se paga, após a morte da esposa, o pai de Simão ingressa na mesma ordem, naturalmente ocupa a cela que pertencera ao filho e... enlouquece! Nas palavras do narrador: "Foi crença que, nos últimos anos de vida deste velho, ele não estava menos doido que frei Simão de Águeda".[50]

Coda Se, no plano da resolução do enredo, "Frei Simão" não oferece uma resposta criativa, já no plano formal o conto é muito mais interessante. Aliás, nos relatos anteriores a 1880 tal circunstância parece repetir-se com freqüência, ou seja, encontram-se recursos formais por vezes ousados, mas que parecem constrangidos por soluções convencionais no plano do enredo. O papel do leitor ainda é pouco explorado, limitando-se a uma observação no fundo ociosa: "O leitor compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios".[51] Naturalmente. Porém, é outra a história no que se refere ao narrador-leitor, forma que estrutura este conto.

Na verdade, uma tematização mais consciente do papel do leitor, na forma do diálogo irônico com as expectativas tradicionais de leitura, conheceu uma primeira sistematização em "Miss Dollar", publicado seis anos depois de "Frei Simão". De igual modo, em "A chinela turca", conto de 1875, e republicado em *Papéis avulsos*, ocorre uma deliciosa dupla paródia de "uma peça do gênero ultra-romântico".[52] Pronto para divertir-se num baile, o bacharel Duarte é importunado pela visita do major Lopo Alves, disposto a privilegiar o jovem com a leitura integral de

48 Penso na conhecida passagem: "Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas". Idem. *Dom Casmurro*. Op. cit., p. 152-3.

49 Idem. "Frei Simão". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 74.

50 Ibidem, p. 75.

51 Ibidem, p. 74.

52 Idem. "A chinela turca". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 221.

um ensaio que terminara de compor. "O drama dividia-se em sete quadros."[53] E nenhuma pausa, acrescente-se; pois o major estava decidido a concluir a leitura na mesma noite. O bacharel não tem alternativa: conforma-se com a má sorte e abandona-se numa confortável poltrona. Em breve, vê-se envolvido no rumoroso caso do roubo de uma improvável "chinela turca", é levado para um misterioso local, e quase perde a vida, numa combinação de lances de aventura e situações imprevistas. Ora, como o leitor adivinha, o bacharel dormiu durante a maior parte da leitura. Porém, o pulo do gato do conto é a natureza ultra-romântica do próprio sonho, uma paródia da (involuntária) paródia do major Lopo Alves. Por isso, após o término do martírio, com as despedidas do incômodo hóspede, o bacharel agradece à "fantasia inquieta e fértil" [...]; afinal, "provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco".[54] No fundo, um agradecimento que revela um dos elementos centrais da escrita machadiana.

Em "A parasita azul", conto de 1872, editado no *Jornal das Famílias*, republicado no ano seguinte na coletânea *Histórias da meia-noite*, o tema já havia sido inicialmente trabalhado. Na aguda observação de John Gledson, Machado parodia neste relato "até mesmo a jovem tradição literária nacional, dentro da qual operava",[55] aludindo a textos de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida. Isabel, a heroína da história, recusa um casamento vantajoso, muito embora ame seu pretendente, que corresponde ao sentimento. Além disso, nenhum obstáculo desfavorece o enlace: pertencem ao mesmo grupo social, os pais aprovam o casamento e, como se viu, amam-se — combinação rara no Brasil oitocentista. Por que então a heroína insiste em rejeitar o pretendente? Ainda sem forças para alterar as convenções do gênero, o narrador procura uma cúmplice:

> Alguma leitora menos exigente há de achar singular a resolução de Isabel, ainda depois de saber que era amada. *Também eu penso assim*; mas não quero alterar o caráter da heroína, porque era tal qual a apresento nestas páginas. [...] *Será absurdo*; mas era assim.[56]

53 Ibidem, p. 222.

54 Ibidem, p. 231.

55 GLEDSON, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., p. 25.

56 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "A parasita azul". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 211, grifos meus.

O narrador provavelmente contava com o sorriso irônico da leitora, que teria reconhecido na bem-humorada descrição o caráter artificial das personagens de perfil ultra-romântico. Desse modo, Machado parece sugerir que "a melhor prosa de ficção está no leitor e não no livro". Contudo, o texto, mais uma vez, termina de forma convencional, os namorados casam-se e são felizes para sempre; Camilo Seabra chega a esquecer Paris, realizando-se na pacata Santa Luzia, no interior de Goiás. Ora, o rapaz que desprezava a corte, chegando a considerar a Rua do Ouvidor "apenas um beco muito comprido e muito iluminado",[57] descobre os encantos da pátria nos braços de "uma morena, — *mas* de um moreno acetinado e macio".[58] Contudo, no plano formal, este conto apresenta aspectos que se podem resgatar, especialmente a crítica às convenções do gênero.

No tocante a "Frei Simão", acredito ter demonstrado que, através do narrador-leitor das *Memórias que há de escrever frei Simão Águeda*, Machado começou a experimentar a figura do autor-leitor; figura essa fundamental em sua poética. O narrador do conto, inclusive, comenta passagens não transcritas dos "fragmentos incompletos": "Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta; mas há muitas falhas, e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade".[59] O narrador, assim, reconhece que sua transcrição da "fonte" do relato é parcial, induzindo o leitor a perguntar-se sobre a "sinceridade" da narrativa, explicitamente mediada pela leitura interessada do narrador-leitor.

O leitor também fica sabendo que, após uma correspondência furtiva, as cartas trocadas entre o futuro frei e Helena "iam parar às mãos do velho, que, depois de apreciar o estilo amoroso de seu filho, fazia queimar as ardentes epístolas".[60] A correspondência abortada permitia aos namorados "consolar-se da ausência, com presença das letras e do papel".[61] No início do relato, o narrador recorda o susto do abade ao escutar as palavras finais do frei: "— Morro odiando a humanidade!". O que mais o espantou foi "o tom em que foram ouvidas".[62] Aliás, como

57 Ibidem, p. 177.

58 Ibidem, p. 190, grifo meu.

59 Idem. "Frei Simão". In: *Contos*: uma antologia. Op. cit., v. 1, p. 74.

60 Ibidem, p. 71.

61 Ibidem, p. 71.

62 Ibidem, p. 67.

poucos, Capitu aprendeu a ler nas entrelinhas através da escuta cuidadosa do "tom" das palavras.[63] Destaca-se nessas passagens a sensibilidade machadiana para as condições materiais da publicação de textos impressos, revelando outra das recorrências estruturais que mereceria um capítulo à parte nos escritos anteriores a 1880 — neste ensaio, apenas menciono a possibilidade.[64]

Portanto, "Frei Simão" pode ser lido como um relato que, além de uma previsível história de hierarquia social, representada pela impossibilidade do casamento de Simão com uma agregada, desenvolve uma estrutura narrativa mais complexa do que a crítica tem reconhecido, sobretudo porque traz à tona elementos que asseguraram a Machado de Assis um lugar especial na literatura brasileira — na história da narrativa *tout court*, pensam alguns, com bons motivos. Será que o mesmo não pode ser dito de outros contos, crônicas e críticas de Machado de Assis anteriores à publicação das *Memórias póstumas?*

João Cezar de Castro Rocha é professor de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Autor de *Literatura e cordialidade*. O público e o privado na cultura brasileira [EDUERJ, 1998] e *Exílio do homem cordial*. Ensaios e revisões. [Editora do Museu da República, 2004]. No momento, coordena o volume de ensaios *On Machado de Assis*, para a Universidade de Massachusetts-Dartmouth.

63 Um exemplo, entre muitos: "[Capitu] Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o *tom delas*". Idem. *Dom Casmurro*. Op. cit., p. 93, grifos meus.

64 Sobre este tema, ver, em especial, os trabalhos de: SÜSSEKIND, Flora. "Machado de Assis e a musa mecânica". In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 183-91; e BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias* – a solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis

Paul Dixon

Resumo Quanto à questão da caracterização, as declarações teóricas de Machado de Assis são consistentes e mostram um compromisso com uma veracidade psicológica. Ao mesmo tempo as dúvidas machadianas sobre a escola Realista se manifestam num método de caracterização diferente das práticas normais de criar indivíduos verossímeis. O interesse de Machado, amplamente demonstrado nos contos, é mais relacional e consiste em construir quadros de personalidades ou perspectivas contrastantes. Freqüentemente a relação contrária de personagens sugere teorias opostas. A natureza categórica de tais dicotomias, porém, geralmente é problematizada através de recursos como o duplo. **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; personagem; caracterização; realismo.

Abstract *In reference to the question of characterization, Machado de Assis' theoretical statements are consistent and show a commitment to psychological truth. At the same time, the author's doubts about the Realist school are manifest as a method of characterization different from the usual practice of creating lifelike individuals. Machado's interest, widely demonstrated in his short stories, is more relational and consists of building models of contrasting personalities or perspectives. Frequently this contrary relationship between characters suggests opposing theories. However, the categorical nature of such dichotomies is generally called into question through devices such as the double.* ***Keywords*** *Machado de Assis; short story; character; characterization; realism.*

A construção de personagens é um fator importante para a visão estética de Machado de Assis. O autor só publica algumas palavras sobre o assunto, propriamente, nos seus ensaios literários, mas a consistência desses poucos comentários sugere que se tenha dedicado bastante ao problema. Sabemos que Machado tinha sérias dúvidas sobre o realismo/naturalismo de seus contemporâneos; portanto, não deve surpreender o fato de que sua visão estética seja um tanto distante da verossimilhança convencionalmente aceita. Não é que o autor tenha rejeitado a noção das personagens convincentes; no entanto, propõe uma plausibilidade diferente. Como escreveu em sua resenha do romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, "Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética".

Neste espaço, depois de examinar algumas das principais proposições críticas sobre a caracterização, quero demonstrar que os contos oferecem uma excelente exibição de uma teoria do personagem. A ficção breve de Machado, apesar de sua enorme variedade, também apresenta uma consistência (por não dizer insistência) em muitas áreas. Talvez os contos sejam o melhor complemento dos sugestivos ensaios críticos do autor. A escassez de detalhe nos últimos deixa muitas dúvidas sobre o significado ou a intenção de algumas asseverações. Nos primeiros, um laboratório de práticas repetidas oferece, implicitamente, o esclarecimento necessário para os textos críticos.

O ensaio "Instinto de nacionalidade" exemplifica essa falta de desenvolvimento explicativo. É evidente que Machado não vê a solução para a busca de uma literatura única e nacional nos aspectos objetivos e empíricos que distinguem o Brasil dos demais países. Embora reconheça que há um lugar para a flora e fauna brasileiras, os costumes e as práticas populares, o indígena ou os tipos identificáveis com o Brasil, Machado não encontra nesta via a direção para a criação de uma literatura autenticamente nacional. A resposta para Machado está numa realidade bem menos objetiva, uma essência da alma brasileira, um "certo sentimento íntimo".[1] Mas, tendo colocado essa noção de uma autenticidade de caráter ou de psicologia, o ensaio não fornece nenhuma demonstração precisa daquilo que constituiria tal sentimento íntimo.

A resenha do romance *O primo Basílio*, além de ser uma boa análise de alguns defeitos do texto de Eça de Queirós e da escola realista, é uma dissertação sobre a caracterização. O ensaio julga Luiza, Jorge e outros personagens inadequados pela falta de profundeza psicológica. Parecem "títeres"[2] porque suas ações dependem demais de circunstâncias contextuais (cartas roubadas, ausência do marido, chegada do primo etc.) e porque não derivam suficientemente de verdades psicológicas. Machado apela pela "pessoa moral",[3] deixando, outra vez, pouca explicação do

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de Nacionalidade". In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, v. 3, p. 804. Todas as citações de textos de Machado de Assis foram tiradas dessa edição da *Obra completa* em 3 volumes. Aqui, serão indicadas pelo número do volume, seguido da página.

2 3: 905.

3 3: 906-7.

conceito. O teor geral da resenha, porém, não deixa dúvida de que a "pessoa moral" é um ser cujo comportamento é consistente com um fundo psicológico. As ações devem ser amplamente motivadas por necessidades emocionais, culturais — enfim, humanas. De novo, a melhor demonstração da teoria está no laboratório da ficção. A última resposta de Machado a Eça de Queirós parece ser *Dom Casmurro*, pois com seu sétimo romance Machado elabora o mesmo tema d'*O primo Basílio* (o do adultério), baseando-se num rico pano de fundo psicológico e cultural.

A terceira declaração teórica de Machado a ser tratada aqui se encontra na advertência de seu primeiro romance, *Ressurreição*. Machado declara: "Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro".[4] É uma afirmação curta, mas tem longas conseqüências. Primeiro, vemos outra vez a insistência em não basear a caracterização em fatores superficiais ou meramente objetivos: "Não quis fazer romance de costumes". O projeto de estudar o "contraste de caracteres" reforça a já referida busca por uma verdade psicológica (um "sentimento íntimo"), mas também introduz um conceito novo. O importante para Machado no romance (e, a meu ver, no projeto literário inteiro) é o *contraste* das personalidades. A caracterização não é uma questão de traçar realidades psicológicas individuais; não consiste na construção de sujeitos únicos. A prioridade está no exame da *relação* entre os indivíduos. Machado parece perceber que a verdadeira psicologia do personagem (ou pelo menos de *seus* personagens) só se revelará na medida em que este participa da interação social. Parece intuir o que o antropólogo urbano, Roberto DaMatta, vai propor um século depois — que a essência da cultura ou da "personalidade" brasileira está não nos indivíduos, mas sim nas relações entre os mesmos (119-20). O "sentimento íntimo" procurado por Machado, portanto, não aparece num isolamento individual, romântico, em que os personagens sejam os heróis de aventuras de autodescobrimento. Pelo contrário, vai ser uma essência, de certa maneira, não essencial, porque não reside numa fortaleza do *ser*, mas sim, numa circunstância do *estar*, na contingência do contato com o outro.

DaMatta ressalta a natureza relacional da cultura brasileira porque percebe tal cultura como um meio de contrastes, contrastes de raça e etnia, de classe social,

4 1: 116.

de tendências políticas, de valores familiares. O brasileiro, para ele, está constantemente empenhado num projeto de mitigar ou de tornar relativas tais dicotomias. Busca quebrar as fortes tensões que o circundam, fazê-las mais brandas e toleráveis. A meu ver, o projeto literário de Machado de Assis se encaixa bem neste quadro sociológico, especialmente no que diz respeito ao personagem. O personagem machadiano, como o brasileiro de DaMatta, vive na negociação das dicotomias.
Se a caracterização, portanto, é um exercício de contrastes, vamos ver que suas normas serão diferentes das de uma estética baseada no indivíduo. Qualquer estudo de contrários acaba fazendo uma certa redução, para fins heurísticos. Em tal análise, não é uma questão de compreender a totalidade das características do caso único. Por outro lado, trata-se de encontrar uma base de fatores que pertençam aos dois elementos a serem contrastados, e que portanto se prestem ao exame diferencial. Todo exercício contrastante também não deixa de ser um exercício de comparação; o estudo dos contrastes de um morango e um ônibus não faria sentido, enquanto o estudo do gaúcho e do baiano nos pareceria muito lógico. Inevitavelmente, tal estudo seria esquemático, porque vários fatores, que talvez parecessem importantes em outros contextos, deixam de sê-lo agora por não entrarem no jogo contrastante (e comparativo). Mas a natureza parcial e esquemática não significa que a análise é menos reveladora. Uma vez que abrimos mão das intenções totalizadoras (de querer entender os elementos *inteiros*), vemos que as análises parecem muito válidas e interessantes. Creio que é importante lembrar essas regras da análise contrastante ao estudar a caracterização em Machado de Assis. Assim, podemos entender por que seus procedimentos podem parecer, ao mesmo tempo, muito esquemáticos e muito verdadeiros.

O jogo de perspectivas e personalidades Como dissemos, aquela declaração na advertência de *Ressurreição*, em que Machado afirma querer examinar o contraste de dois caracteres, não se restringe àquele romance de estréia. Vemos o mesmo projeto em muitos contos. Nestes, a natureza esquemática da caracterização está evidente, tanto que, em muitos casos, o autor nem depende de seres humanos para representar as perspectivas psicológicas em discussão. Os "personagens" não precisam levar o leitor à associação com pessoas de carne e osso, porque são apenas receptáculos de idéias, pontos de vista ou valores. São, por assim dizer, modelos em movimento, mais do que gente.

Exemplo ótimo disso é o conto "Um apólogo"[5], em que os personagens principais são uma agulha e um novelo de linha. Estão discutindo qual é o mais importante no seu mundo, que consiste na elaboração dos vestidos de uma senhora. Quem é que realmente cose? A linha acusa a agulha de apenas "furar o pano [...] nada mais; eu é que coso, prendo um pedaço a outro, dou feição aos babados".[6] Mas a agulha tem a sua perspectiva também muito válida: "Eu é que furo o pano, vou adiante, puxando por você, que vem atrás, obedecendo ao que eu faço e mando".[7] Só no desfecho do conto é que o narrador introduz um personagem humano: "Contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça: '—Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária'".[8] O significado humano dessa fábula está bem claro, mesmo antes da humanização realizada no último parágrafo. Algumas almas são agudas, penetrantes e originais, mas pela própria agudeza parecem carecer de presença, ou da capacidade de atrair os outros e de solidificar as relações. Outras, moralmente mais flexíveis mas bem menos agudas, têm o talento de aproveitar os esforços alheios, conseguindo assim criar contatos fortes e estabelecer uma presença no mundo. Esse jogo de paradigmas humanos opostos não podia ser mais redutivo e simples. Não há nenhuma questão de criar personagens verossímeis. Mas, ao mesmo tempo, parece-me que o conto cria uma visão bem convincente da interação social. A verdade está na relação entre os seres, e não nos indivíduos em si.

O conto "Idéias de canário"[9] também mostra que a veracidade de caráter pode partir de personagens reduzidos, menos que humanos. O principal personagem humano do conto é Macedo, "homem dado a estudos de ornitologia",[10] que parece viver num mundo de desastres e injustiças. Ao escapar de um tílburi que quase o atropela, entra numa loja de belchior. O espaço lhe parece escuro e sujo; tem o ar da "tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas".[11] Ao encontrar

5 *Várias histórias*, 1896.

6 2: 555.

7 2: 555.

8 2: 556.

9 *Páginas recolhidas*, 1899.

10 2: 611.

11 2: 611.

um canário num destroço de gaiola, pergunta-se que "dono execrável" teria levado o pássaro a esse "cemitério" por motivos de "miséria" ou "ociosidade".[12] Acaba comprando o canário e depois o transferindo a espaços cada vez mais positivos — da escuridão da loja a um jardim, da pequena gaiola original a uma gaiola bem maior. Algum tempo depois, o canário escapa dessa gaiola.

Em todos esses ambientes, o canário dialoga com Macedo, expondo-lhe sua visão do mundo. Na loja, à pergunta sobre sua antiga morada e seu "dono execrável", o canário responde que nunca teve dono. Sobre o dono da loja, diz: "Esse homem aí é meu criado, dá-me água e comida todos os dias".[13] Enquanto na loja, o canário afirma que o mundo "é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola",[14] e que o canário é o senhor da gaiola. Transferido para a gaiola mais espaçosa no jardim do novo dono, a ave diz: "O mundo [...] é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, [...] ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto".[15] O canário tem ainda outro *Weltanschaung* depois de escapar à gaiola; nega ter afirmado que o mundo era outra coisa: "O mundo [...] é um espaço infinito e azul, com o sol por cima".[16]

O conto, então, consiste num jogo de duas subjetividades opostas. O estudioso das aves também parece ser "professor de melancolia", pois vê tudo em termos negativos. O canário lhe veio às mãos por motivos miseráveis e, enquanto está em sua posse, tem sempre uma existência controlada e limitada. Para o canário, cada uma de suas condições é a melhor possível. Embora as "personalidades" sejam muito parciais e simplificadas, em seu conjunto dão um retrato verídico dos seres humanos, tanto em suas tendências otimistas como nas pessimistas.

Os contos de personagens humanos são às vezes quase tão esquemáticos como os de participantes subumanos. "O machete", por exemplo, esboça uma dicotomia psicológica semelhante à de "Um apólogo". Inácio Ramos está autenticamente

12 2: 612.

13 2: 612.

14 2: 613.

15 2: 613.

16 2: 614.

dedicado à música, e em particular ao violoncelo. Com seriedade, o discípulo se esforça no aprendizado do instrumento até conseguir tirar-lhe "uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com [sua] alma".[17] O conhecido, Barbosa, por outro lado, toca o machete mais "com nervos" do que "com alma".[18] Sua música produz grande impacto nos ouvintes, mas depende tanto dos gestos visuais de paixão como dos sons produzidos. Nessa dialética, o machete chega a ser o "herói da noite",[19] tanto que, depois de vários serões na casa do violoncelista, o machetista acaba fugindo com a esposa do outro. Enquanto no conto "Um apólogo" havia uma relação mais simbiótica, em "O machete" há uma dicotomia semelhante, em que os traços psicológicos dos personagens são parecidos. As naturezas graves, dedicadas e profundas sofrem, enquanto as frívolas e superficiais pouco se preocupam. E talvez o maior sofrimento dos graves seja o fato de que são os frívolos, e não eles, que capturam o público.

Ainda outro conto que trata do contraste de caracteres é "As academias de Sião".[20] Aqui a dicotomia envolve, de uma maneira muito simplificada, as noções de gênero sexual. Trata-se de um reino imaginário em que Kalaphangko, o rei, parece ter uma doce alma feminina, e em que a principal de suas concubinas, Kinnara, parece possuir uma ambiciosa e agressiva alma masculina. É claro que as definições de "masculino" e "feminino" no conto são muito reduzidas. O primeiro parece resumir-se numa atitude categórica sobre os fatos, num forte impulso ativo e numa tendência violenta. O segundo é o perfeito oposto do primeiro, pois consiste em ver tudo em termos relativos, em adotar uma atitude passiva e em preferir a paz antes de tudo. A posição poderosa do rei se torna mais branda devido a sua alma feminina, e as tendências agressivas da concubina são controladas por sua situação sem poder. Quando as almas são trocadas, um grave desequilíbrio começa a desenvolver-se. Kalaphangko pensa em assassinar Kinnara, para poder ficar com sua alma masculina para sempre. Evitam tal cataclismo, porém, quando o rei descobre que a concubina vai ter um filho seu.

17 2: 857.

18 2: 861.

19 2: 862.

20 *Histórias sem data*, 1884.

O rechaço do realismo no conto é bem evidente, pois o texto começa desfazendo o fator da verossimilhança: "Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me".[21] Aqui, de novo, o texto busca uma realidade que não depende das normas da escola realista. O jogo de modelos opostos, supostamente masculinos e femininos mas em verdade simplesmente humanos, revela que a estabilidade das coisas depende do equilíbrio dos dois e que, felizmente, o mundo possui mecanismos para garantir tal controle.

Como o último exemplo do jogo machadiano de perspectivas binárias, quero dar uma olhada no conto "O empréstimo".[22] Custódio é um empreendedor cheio de projetos mas sem dinheiro, pois tem "o instinto das elegâncias" e "o faro das catástrofes".[23] Visita Vaz Nunes, "um dos homens mais perspicazes do século", que "roía muito caladinho os seus duzentos contos de réis",[24] para pedir-lhe um empréstimo. Revelado o projeto, Custódio lhe solicita a quantia de cinco contos. Oferecendo desculpas, Vaz Nunes naturalmente se recusa a fazer-lhe o empréstimo. Segue, então, uma série de pedidos e recusas, em que cada vez a soma é reduzida. Afinal, "o tabelião desabotoou o paletó, tirou a carteira, abriu-a, e mostrou-lhe duas notas de cinco mil-réis".[25] Oferece uma delas a Custódio, e este "aceita os cinco mil-réis, não triste, ou de má cara, mas risonho, palpitante, como se viesse de conquistar a Ásia Menor. Era o jantar certo".[26]

Em termos objetivos, vê-se que o resultado é um fracasso. Impossível levar adiante qualquer negócio com um investimento tão minúsculo. Mas na obra machadiana não se trata do objetivo. A mira está no "sentimento íntimo" ou na subjetividade dos atores. Custódio está contente com o recebido porque sua natureza é otimista e porque cumpriu com sua índole natural, que é pedir e receber. Vaz Nunes deve também estar satisfeito, porque parece ter obedecido também a seu caráter, que é

21 2: 468.
22 *Papéis avulsos*, 1882.
23 2: 335.
24 2: 334.
25 2: 339.
26 2: 339.

o de dar o menos possível. De novo, Machado faz um jogo de almas opostas, naturezas decerto exageradas e reduzidas. Outra vez, o sentido do real não está nos personagens em si, mas na percepção de atitudes e índoles contrastantes.

O jogo de teorias Até agora, examinamos vários esquemas binários de disposições ou perspectivas nos contos, que revelam uma noção peculiar do autor quanto à caracterização. É claro que Machado se interessa pelas possibilidades psicológicas da consciência humana. Mas muitas vezes vai além desse terreno, examinando a oposição de conceitos ou teorias também. "O alienista"[27] é um exemplo óbvio dessa análise teórica. Não quero sugerir que aqui não haja um estudo de personalidades opostas, pois este também faz parte do relato. Trata-se do médico Simão Bacamarte, por um lado, e todos os demais personagens, pelo outro. Bacamarte é o tipo do homem racional, que não se desvia nunca da eficiência metódica. Quando decide casar aos quarenta anos, e um parente lhe pergunta por que escolheu uma mulher tão feia, este responde que

> [a noiva] D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes. Se além dessas prendas, — únicas dignas da preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte.[28]

Assim como a função de Bacamarte é a de demonstrar tal consciência racional, a função dos outros é o contrário, pois todos têm desvios lógicos de algum tipo. É a partir dessa base de caracterização que Machado entra no espaço filosófico, indagando o que, afinal, é a saúde (ou pelo menos a normalidade) mental.

A primeira teoria do alienista dá prioridade ao racional: "A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí, insânia, insânia, e só insânia".[29] Ao basear-se

27 *Papéis avulsos*, 1882.

28 2: 254.

29 2: 261.

nessa teoria, Bacamarte prospera em seu hospital. Percebe que a loucura, que antes parecia "uma ilha perdida no oceano da razão", agora começa a parecer-lhe "um continente".[30] Em seu pensamento categórico, o alienista quer distinguir nitidamente a mente enferma da sadia. Mas a própria metáfora que ele emprega para descrever esse projeto de separação revela uma enormidade talvez inesperada no descobrimento: "o meu fim [...] é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura".[31] E, de fato, Bacamarte descobre que a massa da loucura, como a da ostra, é bem maior que a da pérola, e que as pérolas da razão até são objetos raríssimos. Daí, no conto, um divertido catálogo de exemplos do desequilíbrio. Depois que seus assistentes mais próximos, incluindo a própria esposa, são internados em seu manicômio, e depois de uma séria oposição a seu programa de prender quase todos, Bacamarte começa a buscar uma alternativa à teoria da loucura. Chega a acreditar numa segunda teoria, baseada na noção da normalidade: se o desequilíbrio e a inconsistência racional eram muito mais freqüentes do que o seu oposto, "se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades, e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto".[32] E se os anormais, e portanto os loucos, são os equilibrados, o primeiro e talvez único candidato para essa nova distinção é o próprio médico: "Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto".[33] Antes de tudo, "O alienista" nos impressiona por sua mordaz sátira à falta de lógica no coração humano, por um lado, e à obsessão científica, pelo outro. A voz da gozação soa alto no texto. Mas ao mesmo tempo o conto nos oferece um inquérito agudo sobre teorias opostas do conceito da saúde ou do bem-estar. Será tal condição uma questão de conformidade a um padrão predeterminado, ou será uma questão de não diferir demais da norma, estabelecida pela maioria dos outros seres?

30 2: 260.

31 2: 261.

32 2: 281.

33 2: 287.

"**E**x Cathedra"[34] apresenta outro protagonista culto ou científico, e outro jogo de teorias relacionadas ao tema do relato anterior. Fulgêncio, um senhor rico e, portanto, livre para passar quase todo seu tempo lendo, se dá conta de que sua afilhada Caetaninha já é mulher-feita e que se interessa nos homens. Ao mesmo tempo, descobre que seu sobrinho Raimundo está na idade de casar. Portanto, o intelectual, protetor de ambos, decide casá-los, e formula um impressionante plano racional e metódico para chegar a tal finalidade. "As calamidades ou os simples dissabores nas relações do coração provinham de que o amor era praticado de um modo empírico; faltava-lhe a base científica. Um homem e uma mulher, desde que conhecessem as razões físicas e metafísicas desse sentimento, estariam mais aptos a recebê-lo e nutri-lo com eficácia".[35] Os jovens receberiam um curso de vinte aulas articulando todas as bases físicas e metafísicas do problema. Caetaninha e Raimundo não entendem essas lições nem querem entendê-las. Mas nas sessões, realizadas ao ar livre, são altamente inspirados pelo rebuliço da primavera ao seu redor — os pios e saltos das andorinhas, os zumbidos apaixonados dos besouros. Naturalmente, também são inspirados pelos olhares trocados um com a outra. No final do curso, os alunos não compreendem nada que Fulgêncio lhes ensinou, mas afirmam compreender tudo, e de fato estão prontos para o casamento.

"**E**x Cathedra" apresenta dois modelos opostos da realização de projetos. A teoria do tio e protetor parece ser que as coisas positivas são alcançadas pela aplicação direta e racional de um plano. A preparação é principalmente uma questão de compreensão dos princípios relevantes. Uma vez que as "razões físicas e metafísicas" são apreendidas, o cumprimento do plano é praticamente automático, pois os participantes são adequadamente esclarecidos. A total ignorância do plano por parte dos namorados é divertida. A aproximação dos jovens demonstra outra teoria dos resultados positivos, uma em que as coisas acontecem espontaneamente pela conjunção de fatores favoráveis. A simpatia, namoro e casamento de Caetaninha e Raimundo demonstram a importância da propinqüidade e não da aplicação racional.

34 *Histórias sem data*, 1884.

35 2: 459.

O alvo satírico do conto, sem dúvida, é o cientificismo do devorador obsessivo de livros.[36] O erro de Fulgêncio é tanto mais errôneo porque, em sua convencida satisfação, dá crédito absoluto a seu método pelos amores dos jovens. O autor goza dessa arrogância, mas não parece descartar por inteiro a teoria do velho. Afinal, foi o plano de Fulgêncio que deu início ao convívio fecundo dos namorados. Os amores não se teriam realizado sem o plano dele, por ineficaz que fosse. No esquema de modelos contrários, nenhum dos dois destrói completamente o outro.

Ao examinar a interação desses conceitos opostos, o conto revela sérias e estabelecidas tendências humanas com um verdadeiro impacto na vida social. O fanatismo de Fulgêncio, por exemplo, ressoa com a história intelectual brasileira, especialmente no que diz respeito à filosofia positivista. O que fica claro, porém, é que o conto não precisa de personagens realistas para analisar atitudes reais. Para Fulgêncio bastam uma obsessão pelas idéias e um pouco de amor pela afilhada e pelo sobrinho. Para os jovens, só hormônios.

"Cantiga de esponsais"[37] também desenvolve teorias opostas,[38] desta vez sobre a criatividade artística, e estas são representadas pelo mestre Romão, conceituado regente, e por sua vizinha, uma recém-casada. A visão do músico profissional é consistente com a da escola parnasiana (e também com o positivismo e o paternalismo). O mestre quer fazer um "canto esponsalício", monumento a seu casamento e à esposa falecida, para poder imortalizar seu nome e deixar um patrimônio duradouro: deixar "um pouco de sua alma na terra".[39] Criar é caçar uma essência fugitiva, "fixar no papel a sensação de felicidade extinta".[40] Esta obra será realizada pelo estudo, o método e, principalmente, pelo esforço. Ao imaginar o projeto, o mestre se compara com um "pássaro que acaba de ser preso e forceja para transpor as paredes de sua gaiola".[41] O trabalho depende da preparação e dos implementos — o cravo, o papel e, natural-

36 Cf. GOMES, Eugênio. "Apresentação". In: *Machado de Assis, Contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1977, p. 10; e BRAYNER, Sônia. "O conto de Machado de Assis". In: *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 16.

37 *Histórias sem data*, 1884.

38 Cf. DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis*: mais do que sonha a filosofia. Porto Alegre: Movimento, 1992, p. 44-50.

39 2: 388.

40 2: 388.

41 2: 388.

mente, a caneta ou o lápis. O mestre se esforça em vão para transcrever uma melodia adequada mas sempre fugitiva. O trabalho e a frustração lhe destroem a saúde.

Quando o músico já está moribundo, porém, ele ouve a moça recém-casada a "cantarolar à toa"[42] na janela dos fundos de sua casa, janela que dá para o quintal do mestre. A melodia que ela canta, "inconscientemente," contém "uma cousa nunca antes cantada nem sabida, na qual cousa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca".[43]

A posição da moça sugere uma teoria de criação bem contrária à do mestre. Não depende do trabalho nem do método, mas sim da inspiração espontânea. É uma teoria mais social que a do regente, porque a moça recebe seu impulso criador de um outro; esta abraçada com o marido e "embebida no olhar" dele.[44] Não há noção de caçar uma nota fugitiva, nem de criar um patrimônio para gerações vindouras. Ela não quer fixar sua frase no papel; sua melodia está solta no ar, livre, a celebração de um momento único, talvez para nunca mais ser repetida. O lápis do mestre (emblema masculino) se substitui pela boca da mulher (emblema feminino). A produção da melodia sugere uma gestação, pois vem crescendo no recôndito da moça até sair, sem ser induzida, no momento mais propício.

Embora o sucesso pertença à moça enamorada, e portanto à teoria mais "feminina" da criação artística,[45] não devemos concluir que a teoria do mestre fique totalmente inválida. Sugere-se que a moça não teria podido cantar aquela frase buscada pelo mestre se não tivesse ouvido suas repetidas tentativas, tocadas no cravo e ouvidas através do quintal. As frases preparatórias do mestre teriam constituído um tipo de embrião melódico para a moça, e este teria passado por uma gestação no inconsciente até vir à luz num espontâneo "cantarolar".

"A igreja do diabo"[46] é outro esboço de teorias simétricas e contrárias.[47] Aqui vemos duas versões de uma igreja — a de Deus e a do diabo. A igreja do diabo

42 2: 389.

43 2: 389-90.

44 2: 389.

45 BOSI, Alfredo. "A máscara e a fenda". In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 449.

46 *Histórias sem data*, 1884.

47 DIXON, Paul. Op. cit., p. 81-9; BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 440-1.

representa o programa de usar meios relativos para fins absolutos. Cansado de construir seu reino com os "remanescentes divinos" e os "descuidos [...] humanos",[48] o diabo resolve conseguir "uma vitória final e completa".[49] Usando uma retórica de sutilezas baseada num pensamento solipsista, o diabo mostra que as virtudes são vícios e os vícios, virtudes. A avareza é "mãe da economia"; a inveja é "origem da prosperidade"[50] etc. Com tal pregação relativista busca converter a humanidade toda. A teoria de Deus, e a igreja que é a sua manifestação, são mais implícitas no relato, mas não diferem do programa cristão que os leitores já conhecem. Depende de guardar leis absolutas e eternas. Obedecendo a estes mandamentos, alguns se salvarão, mas só alguns, porque muitos não poderão obedecer.

Embora nos outros exemplos de teorias em jogo as duas permaneçam válidas em certa medida, creio que aqui a teoria de Deus destrói a do diabo. Por meio de sua mensagem relativista, o diabo chega a levar todas as almas para seu rebanho. Mas a vitória não dura porque, assim como os seguidores de Deus faziam seus pecados secretos, agora os discípulos do diabo começam a praticar virtudes, também às escondidas. O que era "manto de veludo" com "franjas de algodão"[51] agora são "capas de algodão" com "franjas de seda".[52] Como contista Machado cria muitos desses quadros invertidos. Aqui, o conto não preserva a validez da teoria absoluta do diabo, preferindo ressaltar uma simetria de relatividades; os justos têm "franjas" iníquas, assim como os iníquos não deixam de ter "franjas" justas. Talvez na insistência em uma simetria perfeita, porém, o conto ainda dê um pequeno voto em favor do absoluto.

Nestes contos "teóricos", o valor da verossimilhança não é dos mais importantes. A caracterização é pouco desenvolvida, e as ações tendem a ser exageradas. Os personagens são mais receptáculos de conceitos do que pessoas. Mas o "real" machadiano não está na criação de personagens objetivamente plausíveis. Usando uma lógica relacional, o autor faz um quadro de visões opostas, e é na percepção desses paradigmas que o leitor encontra a realidade vivida.

48 2: 369.

49 2: 370.

50 2: 372.

51 2: 370.

52 2: 374.

O duplo: além das dicotomias Em seu esquema de pôr em movimento teorias, perspectivas e modelos opostos Machado muitas vezes cria duplos,[53] ou seja, personagens de características iguais ou complementares, em que um parece não ter existência independente do outro.[54]

O conto "Uns braços"[55] é exemplo dessa classe de conto.[56] Inácio, o mensageiro do advogado Borges, é idêntico à esposa deste, Severina, no sentido de que os dois sofrem os abusos do dono de casa. Mas a semelhança vai além dessa fortuna compartilhada. Inácio é um rapaz "mal vestido",[57] enquanto D. Severina mostra os braços nus em casa porque "gastara todos os vestidos de mangas compridas".[58] A descrição física dos dois, tipicamente vaga como nos outros textos machadianos, usa figuras parecidas para ambos: Severina tem "vinte e sete anos floridos e sólidos",[59] enquanto Inácio leva "quinze anos feitos e bem feitos".[60]

No início do conto, a função de Severina e a de Inácio são essencialmente opostas; esta com seus braços serve como objeto dos desejos adolescentes do sujeito, Inácio. Com o desdobrar do relato, no entanto, essas funções começam a confundir-se. Ao sentir os olhos do jovem sobre ela, D. Severina começa a meditar cada vez mais sobre o rapaz, até que os papéis objeto/sujeito se invertem. Entra sorrateiramente no quarto dele, vigiando-o com carinho enquanto dorme; assim, faz com Inácio exatamente o que ele fazia com ela. O famoso beijo do conto, em que Inácio sonha com o gesto amoroso no mesmo instante em que Severina se inclina para colocar os lábios na boca do rapaz adormecido, é emblemático do tratamento

53 CUNHA, Patrícia Flores da. *Machado de Assis*: um escritor na capital dos trópicos. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1998, p. 123-7, 162-4.

54 Ver KEPPLER, C. F. *The literature of the second self*. Tucson: University of Arizona P, 1972; ROGERS, Robert. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State UP, 1970; ROSENFIELD, Claire. "The shadow within: the conscious and unconscious use of the double". *Daedalus*, n. 93, p. 326-44, 1963; TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.

55 *Várias histórias*, 1896.

56 DIXON, Paul. Op. cit., p. 29-35.

57 2: 490.

58 2: 491.

59 2: 491.

60 2: 490.

das dicotomias por Machado de Assis. Não é um problema simplesmente de examinar a relação de modelos opostos, mas sim, de mostrar que os binômios (tal como sujeito e objeto) tendem a obedecer a uma lógica complexa em que as funções são recíprocas e intercambiáveis.

"Pai contra mãe"[61] demonstra uma aplicação semelhante da noção do duplo. A dicotomia entre vítima e opressor nos pareceria clara e categórica em muitos casos, especialmente quando se trata do problema da escravidão. Na superfície, então, o caçador de escravos fugidos, Cândido Neves, sem dúvida seria representante de uma categoria, enquanto a fugitiva Arminda o seria da outra. Mas o motivo do duplo cria uma ambigüidade que debilita grandemente essa classificação moral. O caçador está desesperado para ganhar a devida gratificação porque, paupérrimo, pode assim evitar que sua nova filha seja levada à roda dos enjeitados. Isso faz com que ele e a escrava sejam duplos, pois esta espera um filho e não agüenta a idéia de que nasça escravo. Em vez de uma dicotomia clara que possa reforçar qualquer simplismo moral, temos no conto um poço fundo de senões, uma situação cuja complexidade não permite julgamentos fáceis.

Continuando com a oposição vítima/algoz, temos um exemplo interessante em "O caso da vara",[62] pois nesse texto o protagonista acaba sendo uma espécie de duplo de si mesmo ao exercer funções opostas. Damião foge do seminário, onde seu pai o internou à força. Vai à casa da Sinhá Rita, mulher de alguma influência, para pedir que intervenha com seu pai. Até aqui Damião é a vítima. Mas Sinhá Rita vive judiando de uma pretinha pela lentidão do trabalho em sua casa. Em certo momento, ela decide bater na menina e pede a Damião, "dême aquela vara, faz favor".[63] Apesar dos apelos da menina, Damião é forçado por suas próprias necessidades como vítima a tornar-se cúmplice da opressora, estendendo-lhe a vara.

A natureza teórica de "O espelho"[64] é evidente pelo subtítulo: "esboço de uma nova teoria da alma humana". O protagonista Jacobina expõe um conceito da

61 *Relíquias de Casa Velha*, 1906.

62 *Páginas recolhidas*, 1899.

63 2: 582.

64 *Papéis avulsos*, 1882.

consciência ou da "alma" consistente com a tendência binária já identificada.[65] Afirma que o ser humano possui duas almas. A que "olha de dentro para fora"[66] parece lembrar a filosofia racionalista, em que a mente, com sua capacidade inata de compreender e organizar o mundo, dá origem ao conhecimento. A alma "que olha de fora para dentro"[67] lembra a filosofia empírica, que vê a mente como uma *tabula rasa* em que a informação do mundo é registrada pelos sentidos.

O motivo do duplo entra nesse esquema porque Jacobina insiste que as duas almas têm uma dependência mútua, como a fruta da laranja e sua casca.[68] O relato que demonstra tal interdependência sugere que o ser humano é duplo de si mesmo, ao alternar constantemente entre as duas almas. A alma exterior de Jacobina chega a uma função exagerada quando todo mundo o elogia por haver obtido o grau de alferes na guarda nacional. De repente, porém, o protagonista se encontra numa situação solitária e a alma exterior sofre uma crise. Aí, a alma interior descobre uma cura para o problema. Cada dia, durante alguns minutos, Jacobina veste a farda de alferes e se olha no espelho. Esta imagem do ser humano diante do espelho, que ao mesmo tempo pode impressionar a outros e ser susceptível às impressões causadas por outros seres, é o emblema da eterna interdependência das "duas almas", e do jogo de funções duplas que cada pessoa negocia no dia-a-dia.

Modelos machadianos e a idéia do personagem Espero haver demonstrado que o conceito machadiano do personagem tem mais a ver com a relação entre seres ("o contraste de dous caracteres") do que com a construção de indivíduos convincentes. Tal preferência pela comparação e pelo contraste cria uma estética do personagem esquemática, estrutural, às vezes quase abstrata. Uma pequena citação do romance *Esaú e Jacó*, talvez a obra mais evidentemente "estrutural" de Machado, demonstra como o autor estava desenvolvendo uma idéia do personagem menos baseada na pessoa em si e mais relacionada à noção da interação ou "jogo" entre as pessoas. O narrador compara a elaboração do argumento a uma

65 DIXON, Paul. Op. cit., p. 18-28.

66 2:346.

67 2:346.

68 2:346.

partida de xadrez, sugere a possibilidade de "um diagrama das posições belas ou difíceis" e diz que "Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa".[69] Referindo-se a *Esaú e Jacó*, Massaud Moisés afirma que os protagonistas, Pedro e Paulo, são "mais esquemas que outra coisa".[70] Enfim, vemos que essa tendência esquemática de ver os personagens em termos de um "diagrama das posições" se aplica igualmente ao conto machadiano.

Nisso tudo, Machado antecipa algumas idéias da escola estruturalista. A revolução causada por Ferdinand de Saussure e seus seguidores, na área da lingüística, concentra-se na idéia de que os signos são diferenciais. O sentido é produzido por meio de relações entre as unidades da linguagem, e não por um significado inerente em tais unidades. Quando os conceitos se estendem à linguagem literária, o personagem é tratado como uma dessas unidades do discurso. Com A. J. Greimas e outros estruturalistas, desenvolve-se uma teoria em que os personagens são considerados em termos das funções exercidas ou das posições ocupadas no esquema relacional do relato, e não em termos de personalidade ou outras características humanas.[71]

Até aqui, podemos ver uma simpatia entre o "diagrama das posições" dos personagens de Machado e os conceitos estruturalistas do personagem literário. Mas creio que não devemos ir longe demais nessa aliança de idéias. Em sua conclusão lógica, o estruturalismo rejeita a mimese em favor de uma gramática de funções. Roland Barthes declara obsoleta a noção do personagem como representação de uma pessoa.[72] Jonathan Culler afirma que a ênfase da escola no sistema de relações convencionais cria uma análise antitética à da essência individual, e nega o conceito do personagem enquanto pessoa.[73] Joel Weinsheimer diz que o personagem é um simples segmento textual como outros segmentos, sujeito ao mesmo jogo de recapitulação e permutação. Ao referir-se a Emma Woodhouse, criação da romancista Jane Austen, insiste em usar o pronome neutro ("it") em vez do pronome feminino ("she").[74]

69 1: 966.

70 MOISÉS, Massaud. "Nota preliminar". In: *Esaú e Jacó*. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 13.

71 RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction*: contemporary poetics. London: Routledge, 1988, p. 29-42.

72 BARTHES, Roland. S/Z. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974, p. 95.

73 CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics*: structuralism, linguistics and the study of literature. Ithaca: Cornell UP, 1975, p. 230.

74 WEINSHEIMER, Joel. "Theory of character: *Emma*". *Poetics Today*, 1979, v. 1, n. 1-2, p. 187.

Embora tenha evitado a tradição realista da caracterização, não parece justo associar Machado com essa manifestação radical do pensamento estruturalista. Sua chave em "Instinto de nacionalidade" para a criação de uma literatura brasileira, o "sentimento íntimo", nunca deixa de ser a busca de autênticas representações humanas. Na resenha de *O primo Basílio* Machado está muito mais a favor do personagem como pessoa ("dê-me uma pessoa moral") do que contra. Ao criticar certos personagens queirosianos como "títeres", o autor brasileiro está longe de abrir mão da tradição mimética de construir personagens verossímeis. No prefácio ao primeiro romance, Machado define seu projeto em termos de caracteres contrastantes, outra vez insistindo em traços da psicologia humana. Machado não nega a noção da caracterização como a matéria própria do ficcionista, mas parece que quer deixar para trás certas tradições na realização do personagem.

Ao lado do campo estruturalista, alguns pensadores na área da estética moderna também declararam a superação do personagem. A arte abstrata se inspira na idéia de uma "forma pura", sem referência ao mundo empírico. A famosa frase de Walter Pater, "All art constantly aspires to the condition of music",[75] mostra o afã estético da forma, pois a música é a única arte em que não existe uma separação de algum tipo entre "forma" e "conteúdo" (ou "função" ou "tema" ou "idéia"). O ensaio "La deshumanización del arte", do filósofo espanhol José Ortega y Gassett, dá um bom resumo dos princípios gerais da estética que busca cortar os vínculos com o cotidiano, que se centra nas figuras e paixões humanas.[76] De acordo com essa visão, acompanhar os prazeres ou sofrimentos dos seres humanos é uma experiência diferente do gozo estético. De fato, as duas coisas são incompatíveis. Vemos a horta e seu horticultor do outro lado do vidro da janela, ou vemos o vidro da janela, mas não conseguimos ver ambos ao mesmo tempo (a comparação é de Ortega). A arte nova, assumindo sua condição de artifício e elaboração, procura sobrepujar a constante interferência das atividades do horticultor, tornando mais visível o vidro. Esse processo de tornar mais opaco o meio é a desumanização da arte. Ortega reconhece que a prática foge aos absolutos. Poucos casos há em que o meio artístico chegue a ser completamente opaco e

75 PATER, Walter. *The Renaissance*: studies in art and poetry. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, 1986, p. 135.

76 ORTEGA Y GASSETT, José. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1947, v. 3, p. 353-60.

o humano esteja ausente por inteiro. Mas desumanizar é a grande tendência da arte que quer ser pura.

Machado de Assis defende os valores estéticos e ataca os programas em que o suposto compromisso com a realidade das pessoas elimine outras considerações. Sua crítica ao realismo em "A nova geração" e na resenha de *O primo Basílio* não deixa dúvidas sobre isso. Mas não é possível conceber um Machado que veja uma incompatibilidade entre o domínio estético e o domínio humano. As maiores declarações críticas do autor buscam um humanismo apropriado. Sua prática de ficcionista está sempre voltada para os mistérios da alma humana. Se Machado cria jogos formalistas, colocando os personagens em situações simétricas, quadros invertidos e espaços recursivos, não pode ser por um impulso exageradamente estético de deixar de lado o "simplesmente humano". O mais apropriado seria atribuir tal tendência a um desejo de criar equilíbrio entre forma e idéia, arte e gente.

Existe ainda outra perspectiva pela qual devemos abordar as peculiaridades machadianas quanto à caracterização. Qualquer tentativa de explicar o programa artístico será incompleta se não levar em conta um grande interesse pelo leitor. Sabe-se que Machado mostrou uma fascinação pelo processo de leitura, e que deu ao leitor um lugar muito ativo em sua visão estética. O conto "A chinela turca"[77] é uma verdadeira dissertação sobre a importância da participação do leitor e conclui afirmando que "o melhor drama está no espectador e não no palco".[78] O capítulo "Convivas de boa memória" de *Dom Casmurro* constitui outro tratado de teoria literária, e antecipa em muitos aspectos a visão fenomenológica da leitura.[79] Nesse trecho, o narrador afirma sua preferência pelos livros "falhos":

> Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que

77 *Papéis avulsos*, 1882.

78 2: 303.

79 ISER, Wolfgang. "The reading process: a phenomenological approach". In: TOMPKINS, Jane (Ed.). *Reader-response criticism*: from formalism to post-structuralism. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980, p. 50-69.

não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.[80]

É preciso, afinal, reconhecer que Machado de Assis é mestre do "não dito", e que cria uma arte em que o leitor é constantemente convidado para funcionar como co-produtor dos significados. O fenômeno do personagem parcialmente traçado é consistente com tal visão. Ao criar personagens reduzidos, o autor dá ao leitor a oportunidade de completar os esquemas pela imaginação.

Se na área da caracterização o método de Machado parece reduzido ou esquemático, cumpre reconhecer que além das outras motivações existe essa importante interação com o leitor. Já vimos que os elementos de Machado não têm uma existência isolada ou individual. Assim como o personagem só cobra vida quando se relaciona com outro personagem, assim também a teoria machadiana do personagem não deve restringir-se ao comportamento do autor. Será mais completo quando o autor se dá com o leitor. Será também mais possível entender por que, com Machado, às vezes fazer menos é fazer mais.

Paul Dixon é professor de Literatura Latino-americana na Purdue University, nos Estados Unidos. Autor de *Retired dreams: Dom Casmurro*, myth and modernity [Purdue University Press, 1985] e *Os contos de Machado de Assis*: mais do que sonha a filosofia [Movimento, 1992].

80 1: 870-1.

A emenda de Séneca — Machado de Assis e a forma do conto

Abel Barros Baptista

Resumo Partindo do conto "O empréstimo", de *Papéis avulsos*, o ensaio analisa a forma do conto machadiano na relação com o problema da interpretação: a forma breve é delimitada pela resolução — sempre provisória, aliás precária — da interpretação dum momento, dum acontecimento, duma cena ou dum episódio, que por sua vez remetem para uma globalidade por via dessa mesma interpretação. Nessa resolução, desempenha papel decisivo a figura da autoridade do narrador, que o ensaio analisa em três exemplos: "O espelho", "Primas de Sapucaia" e "A causa secreta". **Palavras-chave** Machado de Assis; conto; forma do conto; interpretação; autoridade do narrador.

***Abstract** Beginning with the short story "O empréstimo", from* Papéis avulsos, *this essay analyzes the form of Machado de Assis' short stories in their relationship to the problem of interpretation: the short form outlines the interpretation of a moment, a happening, a scene or an episode, and these, in turn, have a global quality through this very interpretation. The problem is then solved, but precariously and provisionally. In this resolution of the problem the figure of authority of the narrator plays a decisive role, and this study analyzes three examples of the narrator in "O espelho", "Primas de Sapucaia" and "A causa secreta".* ***Keywords** Machado de Assis; short story; form of the short story; interpretation; authority of the narrator.*

---

1. Uma antologia de contos de Machado de Assis há-de ser o descanso de qualquer antologiador: é praticamente impossível fazê-la má.[1] Breve ou alongada, comentada ou sozinha, com critérios severos de selecção ou dispensando-se de os explicitar, os contos, esses resistem bem, e o conjunto fica sempre, ou quase sempre, competentemente representado. Não se veja nisto exagero da qualidade superlativa, embora se justifique. Se nem todos os contos de Machado de Assis são excepcionais, o decisivo assenta noutra qualidade: serem exemplos brilhantes do género literário "conto" e, ao mesmo tempo, absolutamente singulares, como se

1 Uma versão reduzida deste ensaio apareceu como posfácio da antologia de contos de Machado integrada na colecção «Curso Breve de Literatura Brasileira», que as Edições Cotovia estão a publicar sob a minha direcção: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Um homem célebre. Antologia de contos*. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

Machado fosse o inventor dum género por que ninguém mais se tivesse interessado. Paradoxal que pareça, isto caracteriza os grandes contistas, não se distinguirem por escreverem contos extraordinários mas por inventarem a forma do conto. Retomo, aliás, a formulação pertinentíssima de Mário de Andrade, num ensaio a respeito da dificuldade de definir o conto: "De Maupassant, de Machado de Assis, já literariamente adultos, não há o que preferir, porque não são descobridores de assuntos pra contos, mas da forma do conto".[2]

Eis uma formulação decisiva do ponto de vista da definição do género. Desde logo historicamente. Além de ser o maior contista da língua, Machado de Assis é um dos fundadores do conto moderno. Lembremos que Tchékhov e Maupassant publicaram o primeiro livro de contos nos anos 80, justamente a década em que a singularidade do conto machadiano se define. Antes disso, a referência é obviamente Poe, aliás referido, junto com Diderot e Merimée, como exemplo de excelência ("entre os primeiros escritos da América") na curta nota de abertura de uma das melhores colectâneas de Machado, *Várias histórias* (1896).

Mas a formulação é também necessária no plano teórico. Costuma encontrar-se escrito que, do conto, não existe definição satisfatória, ou porque nenhuma dá inteira conta dos traços que o distinguem, ou porque todas ficam presas em modalidades ou tradições com regras e convenções a que outras não obedecem. Não é dificuldade exclusiva do conto, diga-se: todo o território do romanesco resiste a essa tentação de encontrar alguma forma permanente de que cada texto constituísse a ocorrência particular e precária. Dir-se-ia, no entanto, que, com o conto, a forma exige rigores agravados. Decerto, em princípio, é tão difícil escrever um excelente romance como um excelente conto; mas é bem mais fácil disfarçar a mediocridade dum romance do que a inépcia dum conto ainda mediano. A forma do conto é muito saliente — porque curta.

O próprio Machado de Assis o disse, noutra formulação e com outro intuito, na referida nota de *Várias histórias*: "O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é

2 ANDRADE, Mário de. "Contos e contistas". In: *O empalhador de passarinho*, 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 8.

serem curtos". Desperdiça-se pouco tempo a lê-los, portanto: seria essa a vantagem, apenas válida, porém, no caso dos medíocres. A ressalva é importante, porque a qualidade do tamanho curto não está isenta de acepção técnica, pelo menos desde que Poe, em *The Philosophy of Composition*, a definiu como *one sitting*: lendo-se de uma assentada, o conto permitiria a perfeita percepção da forma e do efeito, ou melhor, o cumprimento do efeito, se a forma fosse ela mesma perfeita. O princípio, aliás, provém de Aristóteles e exige a completa inteligibilidade da forma quando com ela se visa produzir certo efeito.

Não se teorizou grande coisa depois disto; daí que as considerações de tamanho persistam indispensáveis, se por tamanho entendermos um requisito da forma. Neste sentido, descobrir a forma do conto, para voltar à expressão de Mário de Andrade, significa produzir o novo preservando algum elemento reconhecível, qualquer coisa que se reitera: significa, em particular, explorar e comprovar a possibilidade de livre experimentação que caracteriza o romanesco sem recusar a sujeição à brevidade da forma. Não cabe, assim, nem pressupor uma forma genérica dedutível do caso particular nem presumir alguma singularidade irredutível que impedisse cada conto de aderir ao género. Poderia dizer-se, se não parecesse estranho, que os grandes contistas inventam a forma a que aderem e aliás se sujeitam. Mas não é isso a própria condição do escritor moderno? não poder autorizar-se com uma forma estabelecida, não poder também inventá-la de raiz?...

2. O gosto da história breve é perfeitamente visível nos romances de Machado, todos eles, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, recheados de episódios demarcados do enredo principal, a ponto de quase se autonomizarem; são, porém, introduzidos pela forma livre da composição romanesca, através de procedimentos de digressão que arrastam inevitavelmente o problema da integração no todo. A forma breve do conto impede o trânsito para outra forma mais ampla, ou talvez melhor, circunscreve-o a limites estreitos. Como todos os grandes contistas, Machado inscreve na particularidade do conto uma teoria implícita da forma, como se esta incluísse necessariamente a própria justificação e ao mesmo tempo a fizesse sempre precária. Nunca adquirida, por isso reiterável: cada conto desdobra-se para contar a história — sempre a mesma, mas sempre outra — do seu aparecimento, da sua razão de ser, da sua finalidade.

Seja, para aqui nos servir de exemplo, o conto "O empréstimo", de *Papéis avulsos*, no primeiro parágrafo do qual encontramos vários traços típicos do conto machadiano:

> Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Esta é verdadeira; podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu. Nem ela andou recôndita, senão por falta de um espírito repousado, que lhe achasse a filosofia. Como deveis saber, há em todas as coisas um sentido filosófico. Carlyle descobriu o dos coletes, ou, mais propriamente, o do vestuário; e ninguém ignora que os números, muito antes da loteria do Ipiranga, formavam o sistema de Pitágoras. Pela minha parte creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano.

Não é ainda a história, portanto: um vestíbulo, digamos assim, com que o conto excede a história para a apresentar, do mesmo passo que define quem a conta pelo sentido que atribui tanto à história contada como à acção de a contar. É o primeiro traço propriamente moderno da forma do conto machadiano — a ficção começa por descrever a emergência e a finalidade do conto —, determinando-lhe a estrutura: nesse vestíbulo, que não é sempre, como aqui, delimitado por uma fronteira nítida, desenha-se a moldura que enquadra a história e a afecta. O sinal imediato da afecção detecta-se no termo "anedota", ou melhor, na precisão de que vai no "sentido genuíno". Será menos importante o sentido repudiado — pequena historieta inventada — do que a insistência na forma breve: teríamos "particularidade curiosa ou jocosa à margem de acontecimentos importantes", "narrativa breve de facto engraçado ou picante", "relato sucinto de facto curioso ou jocoso", tudo definições dicionarizadas do suposto sentido genuíno. O carácter marginal, curioso ou jocoso do facto narrado explicaria, por outro lado, que permanecesse recôndito: e então encontramos a acepção etimológica da anedota como "coisa inédita" ou "não divulgada".

O passo sequente identifica o narrador: é o "espírito repousado" que pôde *decifrar* o caso e desentranhar-lhe a *filosofia*. Cumprida essa condição, divulga a "anedota". O nosso "espírito repousado" pertence a uma rede de figuras ficcionais contadoras de casos inusitados, ou que dizem inusitados, que não inventaram, mas dos quais deduziram, ou reclamam ter deduzido, alguma "lição", "máxima" ou "filosofia".

Este traço, em regra, sobrepõe-se à condição de protagonista ou testemunha; de facto, até os narradores que contam a história que viveram ou a de outro que testemunharam justificam a narração, não com o facto de terem vivido ou presenciado os acontecimentos narrados, mas com a capacidade de os interpretarem: procedem como se a "anedota", em si mesma, fosse quase nada; como se tudo, ou quase tudo, fosse esse suplemento interpretativo, porque nele fundam a competência para a transmitir e a razão da transmissão. Mas já a referência ao sentido filosófico dos coletes sugere que a hierarquia implicada não é séria, embora possa ser e aliás seja eficaz.

Humorismo é o nome a dar à eficácia do que não é sério. O sinal perverso de tal eficácia está em que não é fácil defini-la. Qual, afinal, o sentido filosófico do caso do empréstimo? E se acaso nem existe, a promessa que o anuncia promete outra coisa ou escarnece das promessas com que as histórias tendem a aumentar a respectiva valia? O leitor debater-se-á com legítimas dúvidas sobre a "decifração" prometida: diz respeito a Custódio, que pede dinheiro emprestado, ou a Vaz Nunes, que lho recusa? Ou respeita mais especificamente à própria possibilidade de extrair do encontro entre os dois algum significado que o ultrapasse? Considere-se agora o segundo parágrafo do conto:

> E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinqüenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos?

A primeira ideia parece óbvia: a emenda de Séneca corresponde a uma versão da diferença entre conto e romance. Este narra o percurso de uma vida, enquanto aquele a surpreende representada em trinta ou sessenta minutos. A própria brevidade do conto estaria, assim, fundada numa possibilidade da vida que é também uma possibilidade de interpretação por metonímia: representa-se um episódio,

situação particular ou um acontecimento, porque muitas vezes se pode chegar ao todo através da parte. Mas se a menção de Balzac autoriza esta inferência, não nos fiquemos pela conclusão insatisfatória de que a forma do conto se constitui por imitação de uma possibilidade da vida. A forma machadiana inclui ainda o exame desse trânsito da parte para o todo, do particular para o geral: investiga, ficcionalizando-a, a possibilidade de apertar a vida inteira numa hora, acrescentando-lhe outra: a possibilidade de *ver* a vida inteira apertada numa hora. "O empréstimo", em certo sentido, descobre a conjugação das duas possibilidades na acção de uma das personagens, o tabelião, que vai assim apresentado:

> Este honesto tabelião era um dos homens mais perspicazes do século. Está morto: podemos elogiá-lo à vontade. Tinha um olhar de lanceta, cortante e agudo. Ele adivinhava o carácter das pessoas que o buscavam para escriturar os seus acordos e resoluções; conhecia a alma do testador muito antes de acabar o testamento; farejava as manhas secretas e os pensamentos reservados.

Não obstante parecer um traço tão explícito como descurado no seguimento da história, a perspicácia há-de ter algum papel no desempenho do tabelião. E tem desde já o papel de correlato necessário daquela possibilidade da vida: uma só hora pode representar uma vida inteira, mas é preciso o espectador perspicaz que assista à representação e lhe decifre o sentido.

Irá reparar-se que o carácter e a conduta de Custódio não têm segredos para o narrador, capaz de se alargar em considerações caracterizadoras, sem mesmo recear repetir-se. Já de Vaz Nunes pouco ou nada mais fica além da capacidade de decifrar caracteres, sendo o resto exposto de forma quase objectiva (excepto certo pormenor, que o leitor terá notado, respeitante a duzentos contos de réis). Dir-se-ia então que o narrador, nas várias caracterizações de Custódio, reproduz o conhecimento adquirido pelo tabelião no breve encontro com Custódio, que em rigor não conhecia de todo; e a ser assim, o interesse da "anedota" respeita menos ao carácter de Custódio do que à capacidade de Vaz Nunes. Esta conclusão é necessária, ou não faria nenhum sentido o realce da perspicácia do tabelião. Mas, por outro lado, a não haver mais nada, menos sentido faria a afirmação do primeiro parágrafo de que a anedota andou recôndita por falta de "espírito repousado"

que lhe decifrasse o sentido filosófico: e menos ainda a declaração do narrador de que foi ele quem o decifrou. Outra conclusão necessária: se o tabelião decifrou a vida de Custódio, o narrador decifrou essa decifração. O sentido filosófico da "anedota" estaria na emenda de Séneca, e seria simplesmente o esclarecimento da possibilidade de ver "todo" o Custódio no pedido de empréstimo quando "todo" o Custódio se representa no pedido de empréstimo.

Sem a possibilidade de apertar a vida numa hora, a perspicácia desnorteia-se, capta fragmentos e não alcança o todo; sem a perspicácia do observador, a possibilidade da vida passa despercebida. Em qualquer caso, a "vida inteira" não seria perceptível senão no percurso longo do romance. Assim, o conto depende, a um tempo, da possibilidade de uma vida se representar apertada numa hora e da presença, nessa hora e nesse local, de testemunha competente para assistir e perceber a representação: alguém que observa, examina, considera com inteligência, numa palavra, um teórico. A forma do conto, enquanto forma moderna, decide-se nesta conjugação.

Presumindo que a possibilidade de a vida se apertar precede a capacidade de a ver apertada, onde encontrar alguma garantia de que essa capacidade se exerce sempre que a vida se aperta ou apenas quando se aperta? Recorta-se com nitidez o risco do desencontro entre uma e outra, e não há meio viável de prevenir que a testemunha confunda a parte com o todo, suponha a representação onde ela não existe e infira ao engano uma vida inteira: nada ou ninguém assegura que não é antes a capacidade de ver que constitui uma representação para ser vista. Eis uma versão do dilema clássico da interpretação: o intérprete capta o sentido do objecto ou imputa ao objecto um sentido que ele não tinha? Há algum meio de dirimir este conflito? Nos termos da emenda de Séneca, apenas um, aliás impossível: só acedendo à vida inteira se comprova que, primeiro, a vida se apertou numa hora e, segundo, alguém nessa hora a percebeu correctamente. O conto não dispensa a interpretação; a validação da interpretação, por outro lado, exige o romance. O conto machadiano explora de diversas formas esta tensão e reitera, com a pertinácia da forma descoberta, a única maneira de a suprimir: a autoridade do narrador. O narrador garante que esteve lá ou que alguém esteve lá no momento em que uma vida se representou inteira. A indispensabilidade desta garantia conduz ao que há de menos sério na sugestão nada séria do primado da interpretação sobre a "anedota". E também ao que há de mais eficaz.

3. A autoridade exerce-se desde logo no primeiro trabalho da forma: o narrador estabelece a "anedota", estipula o começo e o fim, define o movimento com que a narração progride em direcção ao seu próprio fechamento. É o meio, o único meio, de afirmar a existência efectiva da representação apertada da vida oferecendo-se ao olhar competente da testemunha. A forma breve, nestes termos, não imita uma possibilidade da vida, circunscreve-lhe os efeitos e rejeita o resto: para delimitar uma representação discreta, tem de excluir irremediavelmente o contínuo turbulento e confuso da vida inteira. Essa exclusão é, pois, violenta e radical, mas constitutiva, construtiva — *poética*: a forma breve supre e do mesmo passo mascara a falta original de elementos discretos que assinalem o começo e o fim da representação apertada duma vida inteira. A violência com que corta e exclui, vai o narrador legitimá-la com uma possibilidade da vida, como se fosse um dado natural; mas, por outro lado, esse dado natural não produziria efeitos se ele o não descobrisse e lhe não demonstrasse a eficácia traduzida em páginas impressas. Poucas páginas impressas.

Por isso a descoberta se expõe como emenda de Séneca. Do ponto de vista da definição da forma breve, a formulação original de Séneca parecia cumprir perfeitamente os propósitos: um dia ou uma hora, que diferença há-de fazer? Na verdade, alguma, ou até muita. A emenda começa formulada numa pergunta: Séneca disse que cada dia era uma vida dentro da vida, mas por que não acrescentou que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Os termos da pergunta obrigam a escolher entre dois pressupostos incompatíveis: Séneca podia ter acrescentado, mas não acrescentou; ou Séneca não acrescentou porque não podia ter acrescentado. No primeiro caso, a emenda começa por apontar a Séneca uma falta de Séneca; já para o outro pressuposto a emenda corrige uma falta que apenas se pode detectar retrospectivamente em Séneca.[3] Ora, a menção de Balzac,

3 Circunscrevo-me, como é óbvio, à ideia que o conto atribui a Séneca, descurando a afirmação original, que não podia ser mais estranha às intenções do contista. A passagem aludida encontra-se nas *Cartas a Lucílio* (101, 10), e diz isto: "Apressa-te a viver, caro Lucílio, imagina que cada dia é uma vida completa. Quem formou assim o seu carácter, quem quotidianamente viveu uma vida completa, pode gozar de segurança; para quem vive de esperanças, pelo contrário, mesmo o dia seguinte lhe escapa, e depois vem a avidez de viver e o medo de morrer, medo desgraçado, e que mais não faz do que desgraçar tudo" (Séneca. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 556). Agradeço a Paulo Farmhouse Alberto a ajuda na localização da passagem a que Machado alude.

num aparente desvio muito típico da prosa machadiana, obriga a conjugar ambos os pressupostos, porque desloca a pergunta introduzindo um elemento que não estava em Séneca: o tamanho expresso em número de páginas. A vida, mestra de Balzac, se o ensinou a meter trinta anos em trezentas páginas, há-de ser capaz, por maioria de razão, de apertar uma vida inteira numa única situação ou num único episódio. A substituição de "menos páginas" por "trinta ou sessenta minutos" elucida a lógica da emenda. Por um lado, trata-se da vida e de uma possibilidade da vida, e nesse plano uma possibilidade que radicaliza a que já fora expressa por Séneca. Mas, por outro lado, trata-se também da tarefa de representar em páginas essa possibilidade da vida — possibilidade específica da literatura: a de apertar, na forma breve materialmente delimitada, a representação da vida inteira —, e isso Séneca já não o podia acrescentar: cumpre então emendá-lo. A vida triunfa sobre a literatura, superando Balzac e as suas trezentas páginas: mas esse triunfo é ainda a literatura que efectivamente o consuma.

A emenda de Séneca designa, então, a descoberta da forma breve do conto, o que agora quer dizer: a descoberta de que está dada pela vida sem poder ser um dado da vida, a invenção da possibilidade de a construir, de lhe dar existência material e de fundar a construção na própria lógica da literatura moderna. E nesse sentido a emenda de Séneca denuncia o escritor moderno, aquele que já se não pode autorizar com os clássicos nem apoiar na ideia clássica da forma dada naturalmente; aquele também que inventa sem o amparo de alguma autoridade exterior à invenção restando-lhe apenas acrescentá-la com algum simulacro de autorização.

Entretanto, a autoridade do narrador precisa de ser definida ainda noutro plano. Recordo a frase final do primeiro parágrafo: "Pela minha parte, creio ter decifrado este caso de empréstimo; ides ver se me engano". Não parece sério que o narrador faça depender do leitor a validade da decifração. Ironia, dirão. Com certeza, e a fórmula anda perto do convencional. Mas nem por isso insignificante; sinaliza, em qualquer caso, a impossibilidade de o narrador se autorizar a si mesmo. Não dispensando o leitor que legitime a narração, postula que a leitura o levará a comprovar duas coisas: o episódio do empréstimo representando a vida inteira de Custódio; a presença perscrutadora do tabelião no momento da representação. Será possível comprová-las? Sem dúvida que sim; resta saber se essa avaliação decide por inteiro o trabalho da leitura. De facto, os dados essenciais da comprovação são

isso mesmo: dados. Notar-se-á na narração trânsito inverso ao imputado ao tabelião, cuja presença enquanto testemunha competente é logo atestada na primeira e única caracterização dele oferecida. Quando lemos de Custódio que "nascera com a vocação da riqueza, sem a vocação do trabalho" ou que "tinha o faro das catástrofes", encontramos reinscrito na forma breve o todo que a mesma forma breve obrigou a excluir, tornando inteligível, não apenas esse todo, mas a operação de corte e exclusão que delimita a representação do Custódio inteiro na cena do empréstimo — e a partir da qual, por sua vez, o todo se configurou. Sem acesso alternativo ao Custódio inteiro, o leitor não dispõe de meio viável de contestar a decifração, tão-pouco de a confirmar: percebe-se que o narrador legitima a divulgação com a decifração do sentido filosófico da "anedota" e que a "anedota" não pode deixar de validar a decifração porque já foi configurada em função do sentido decifrado...

A eficácia desta circularidade põe-nos diante dum narrador que afinal não admite réplica, porque a excluiu rigorosa e definitivamente do campo das respostas pertinentes: não há qualquer sentido em orientar a leitura para decidir se se enganou ou não. Ora, esta conclusão é que já não é dada, resulta da leitura: da boa leitura, da leitura prescrita pela narrativa. De facto, a circularidade em que a decifração contamina a "anedota" que deve por sua vez confirmá-la tem que ser perceptível para o leitor, pois dela depende a construção e a inteligibilidade da forma breve. É que, esse o ponto essencial, o leitor tem em mãos, não o processo de decifração, mas a forma que delimitou: e por isso ao trabalho da leitura não compete reconstituir e avaliar o processo de decifração do narrador, apenas lhe cabe lidar com a sua materialização completa e autónoma, a forma breve da narrativa. O primado do sentido filosófico é irrecusável, dele depende a divulgação porque dele depende a inteligibilidade da "anedota": o que implica que a "anedota", uma vez divulgada pela narrativa, deve ficar capaz de se entregar sozinha ao leitor e assim permanecer inteligível. Aquela circularidade que deixa o leitor sem réplica possível é requerida pela própria necessidade de lhe endereçar uma narrativa inteligível separada do processo de decifração do seu princípio de inteligibilidade.

No limite, a lógica inexorável da forma breve exige que a história seja capaz de se contar a si mesma, reproduzindo intacta a possibilidade de uma vida inteira se apertar numa hora e dando-a a ver a outros, aos ausentes da representação: neste sentido, o narrador deve desaparecer com a formação do conto; de todo

o modo, enganando-se ou não, dele o que fica é a "anedota", que a forma faz predominar sobre qualquer sentido decifrado. Mas, uma vez que a mesma lógica também exige a forma material, sem a qual essa transmissão aos ausentes nunca se faria, o narrador tem que se insinuar no conto a fim de nele inscrever o princípio de inteligibilidade da forma, ou seja, para garantir que a construiu de tal modo que a história está pronta para se contar a si mesma. Toda a teoria da forma breve se decide nisto: requer o narrador autoritário, que afirme, sem réplica possível, o princípio que delimita a forma; ao mesmo tempo, exige que o narrador se retire para que a forma, completa e autónoma, se entregue inteligível ao leitor e produza efeitos no seu exterior. O que chamei acima teoria implícita da forma é menos a superação desta tensão do que um seu efeito; e é menos a teoria do conto do que a marca da inevitabilidade da reiteração em cada conto de uma teoria do conto.

4. Neste sentido, o conto é sempre um caso teórico. Examinemos o destino da emenda de Séneca nalguns deles.

Num dos mais célebres contos de Machado, "O espelho", aparece um narrador, Jacobina, que se define precisamente por não admitir réplica. Pode ser também exemplo — e duplamente, já o veremos — da retirada do narrador para que a história se conte sozinha: não é o único narrador, nem o principal; este praticamente se apaga para que Jacobina desempenhe a principal narração, de acordo com um desses processos de enquadramento de que falei acima. A história contada é, por isso, em primeiro lugar, a história de uma narração, de alguém contando uma história: Jacobina, que, através da narração de "um caso", expõe uma teoria, supostamente a mesma que vem anunciada em subtítulo do conto, "Esboço de uma nova teoria da alma humana".

A acção decorre durante a noite, numa sala pequena, alumiada a velas, onde estão "quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas". Enquanto os outros debatiam "questões de alta transcendência", Jacobina dormitava, ocasionalmente resmungava, porque nunca discutia. A dada altura, quando a conversa caiu no problema da natureza da alma e os quatro debatedores se viram divididos, algum deles pediu ao silencioso que desse opinião ou conjectura:

> Nem conjectura, nem opinião, redargüiu ele: uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...

Repare-se que o procedimento de abertura da narração é semelhante ao que encontramos em "O empréstimo": Jacobina promete um caso, e um caso da sua vida, mas começa, "em primeiro lugar", com uma proposição universal: não há uma, mas duas almas. E prossegue, explicando e explicitando a condição da narração:

> Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir.

A elaboração em torno desta idéia ainda se prolonga por quase duas páginas antes que Jacobina encete a narração do episódio da sua vida a que prometeu restringir-se. É uma exposição curiosíssima; mais curioso, entretanto, é o caso narrado. Relembro-o muito rapidamente. Jacobina, aos vinte e cinco anos, foi nomeado alferes da guarda nacional, motivo de grande alegria, para ele e para a família: "Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes". Uma das tias, que morava num sítio escuso, pediu-lhe então que a fosse visitar e levasse a farda; começou então a chamar-lhe também "o seu alferes", "e era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora", cobriu-o de distinções, chegando ao ponto de mandar colocar-lhe no quarto um grande espelho. A conseqüência foi que "o alferes eliminou o homem", a alma exterior reduziu-se ao posto. Um dia a tia ausenta-se, os escravos aproveitam para fugir, e o "seu alferes" fica sozinho na fazenda. É então que acontece o episódio decisivo: o espelho não lhe reflecte a imagem quando deixa de vestir a farda; porém, recupera o reflexo quando a veste de novo.
Percebe-se que se trata de uma variação da perda da imagem, sombra ou reflexo, do motivo da identidade, em suma. A diferença machadiana reside precisamente na explicitação da teoria. Recordemos que Jacobina anunciara um caso "em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata"; mas é também

certo que narra explicando-o com a distinção entre alma exterior e alma interior. Reencontramos a emenda de Séneca: o caso não pode deixar de demonstrar a teoria porque já vem narrado exemplificando a teoria. Acresce, no entanto, a natureza fantástica do episódio, a vários títulos perturbadora. A teoria das duas almas mostra-se largamente aplicável, e os exemplos oferecidos por Jacobina são todos eles reconhecíveis na experiência vulgar da vida moral. A teoria parece, de começo, uma modalidade alternativa de explicação de fenómenos como a inconstância, a vaidade, a presunção, etc., distinguindo-se, não pela capacidade de esclarecer um corpo de problemas, mas pela extravagância: uma teoria extravagante para explicar o familiar. O episódio do espelho é o caso extraordinário que restringe drasticamente o conjunto de explicações possíveis: e a teoria das duas almas aí já responde a um problema, e problema tão inusitado que o aspecto extravagante da teoria passa por mero efeito, ademais comprovador, da própria capacidade de o elucidar.

A complicação parece decorrer da coincidência do autor da teoria das duas almas com o protagonista do caso do espelho, e é visível justamente na anteposição da explicação da teoria à narrativa do episódio. Em qualquer caso, o problema suscita-se implicando a emenda de Séneca: Jacobina deduziu do episódio a teoria ou apenas pôde contá-lo depois de, por outros caminhos, ter chegado à formulação da teoria? Esta pergunta não tem resposta e, em rigor, não tem sentido, porque o conto se organiza justamente para a desqualificar enquanto pergunta pertinente. A "anedota" permaneceu recôndita porque a sua divulgação exige decifração, e esta obrigaria o decifrador ao que ele recusa, a discussão. Daí a primeira razão para não admitir réplica.

Mas há outra, esta criada pelo "caso", não imposta pelo narrador. Em certo sentido, dir-se-ia que a teoria se esgota a estruturar a narrativa do caso. Embora não seja completo nem definitivo, a razão desse esgotamento está prevista no conto desde cedo, e é uma razão de efeito. Note-se esta passagem:

> Os quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. Santa curiosidade! tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia.

A narração cria concórdia, elimina divergências, inutiliza o exame da teoria de facto inseparável do caso contado? Na verdade, o efeito produzido, aliás descrito como curiosidade, é heterogéneo à controvérsia, porque subtrai a história às conseqüências da teoria; a teoria suscita controvérsia, o "caso" curiosidade e concórdia: não obstante o "caso" não ser separável da teoria. A curiosidade cria uma coincidência entre a disposição do narrador e a do auditório, e é isso a concórdia, aliás condição da narração. Ou seja, a concórdia é outro nome para a submissão à imposição de Jacobina: curiosos e atentos à história, os auditores concordam em não oferecer réplica à teoria. E não irão replicar: no final da narração, e é a última frase do conto, "quando os outros voltaram a si, o narrador já tinha descido as escadas". Se então o efeito cessa ou se atenua, o responsável pela teoria já não está presente, já se retirou deixando atrás de si a história narrada, a teoria nela incluída, o efeito produzido, a bem dizer tudo — menos ele. A inadmissibilidade da réplica tornou-se definitiva quando a narração do caso ganhou forma definitiva.

5. O segundo caso teórico, o conto "Primas de Sapucaia", tem interesse duplo: além de versão da tentativa de autorizar a narração com um princípio de inteligibilidade que ultrapassa o caso singular narrado, oferece uma história que desmente a interpretação do narrador que a conta.
Trata-se de um narrador na primeira pessoa, em parte protagonista e em parte testemunha, mas procurando justamente construir a unidade de dois casos a partir de um princípio geral, que formula logo no primeiro parágrafo:

> Há umas ocasiões oportunas e fugitivas, em que o acaso nos inflige duas ou três primas de Sapucaia; outras vezes, ao contrário, as primas de Sapucaia são antes um benefício do que um infortúnio.

A forma é a da sentença; geral, intemporal, descreve uma situação reconhecível, até relativamente banal: o acaso pode resultar em infortúnio ou em benefício. Mas logo se repara que não propriamente o acaso, mas as primas de Sapucaia... e o que vêm a ser as primas de Sapucaia? Agentes do acaso? Será preciso ler o conto: a sentença traz enxertado um pedaço do particular, que resistirá a separar-se dele. A banalidade, entretanto, poderá desfazer-se se vista na função que desempenha:

usurpar o lugar de outra sentença, esta nada geral. É que ler o conto implicará avaliar a capacidade da sentença inicial para descrever a experiência nele relatada, o mesmo é dizer, a capacidade de o resumir e, conseqüentemente, de o substituir. Justamente essa operação de substituição os contos de Machado recusam.

Há de facto umas primas, Claudina e Rosa, e de Sapucaia, de visita ao Rio, e por isso dependentes do narrador, que as leva a passeio e guia; e que num desses passeios, à porta da igreja onde tomavam água benta, a certa hora de certo dia, o impedem de seguir certa mulher que vira numa ocasião anterior e o deixara apaixonadíssimo: um infortúnio, portanto. Mas onde está o acaso, na presença das primas ou passagem da mulher? E quando se revelam ou transformam elas em benefício? Partindo da suposição de que estava na porta da igreja mas as primas não o acompanhavam, o narrador divaga enquanto almoça num hotel, e imagina-se a seguir a mulher e logo protagonista de uma história de amor ardente: então, é como se esse amor ardente fosse tudo o que não pôde realizar por causa das primas. Mais tarde, também por acção do acaso, chega a testemunhar os amores nefastos dum amigo, Oliveira, com a mesmíssima mulher, que tinha o mesmíssimo nome que lhe atribuíra, o mais notório de vários pontos coincidentes com a história imaginada. Oliveira conta-lhe a história desses amores, e ele pôde ver, "através da narração duas índoles incompatíveis, unidas pelo amor ou pelo pecado, fartas uma da outra, mas condenadas à convivência e ao ódio": e então, é como se as primas o salvassem do mesmíssimo destino. Não se tornam benefício, foram desde sempre um benefício.

Percebe-se, enfim, o significado das primas na sentença inicial. Muito simplesmente, caso as primas não o detivessem à porta da igreja, o que lhe estava destinado não seria a história de amor ardente que imaginou mas a história funesta que o Oliveira sofreu. Não fossem as primas, e estaria no lugar do Oliveira, sofrendo e penando, até morrer exaurido como ele morreu. Liga, assim, a experiência própria e a alheia como dois momentos delimitados da mesma experiência, a dele: a de ter sido salvo pelas primas.

A sentença inicial pretende descrever a unidade desta experiência e, num salto de generalização, constituí-la ensinamento além da particularidade do caso. Em qualquer dos níveis, no entanto, só é válida na condição de se aceitar certa idéia implícita, verdadeiro núcleo da interpretação do narrador: a mulher que passou à porta da igreja persiste a mesma em todos os mundos possíveis, digamos assim,

e passa como aquilo que é, o monstro — "olhos de touro e de basilisco" é a última expressão com que a define — à caça de nova vítima. Ora, esta dedução da figura da mulher cabe bem no âmbito da emenda de Séneca. A história funesta com o Oliveira vale como representação apertada de toda a Adriana, a partir da qual o narrador remonta à representação de si próprio à porta da igreja para lhe corrigir o sentido, que o reduzia a "preterido da loteria" e "ambição malograda"; pela correcção, entretanto, o que ele de facto faz é remover a representação de si, que afinal não existia, e colocar em seu lugar uma representação ainda mais apertada de Adriana. As primas estariam, então, no lugar do observador competente, posto sem o saberem, porque agiam movidas pelo acaso: se já aí eram benefício, é porque o acaso funcionou como providência, autoridade reguladora da interpretação, porque capaz de ver na passagem de Adriana a representação de uma vida inteira e capaz ainda de lhe decifrar o sentido. Ou melhor — recorrendo a outra metáfora de Machado em *Dom Casmurro* —, capaz de promover a representação, no duplo papel de dramaturgo e contra-regra. Todo o conto valeria, enfim, como narrativa da experiência que conduziu o narrador às condições em que pôde fazer coincidir a sua interpretação com a da providência personificada nas primas: e a sentença inicial seria o resumo da interpretação e a expressão dessa coincidência.

A sentença é, então, a um tempo, geral e particular, presa à história e separável dela, e por causa da expressão "primas de Sapucaia", que tem o mesmo comportamento: geral e particular, presa à história e separável dela. Por isso é duplamente enganadora. Desde logo porque não corresponde à história narrada. As primas seriam um benefício, se a efectiva perseguição de Adriana conduzisse o narrador ao mesmo lugar de Oliveira, coisa para ele inevitável desde que fixou Adriana na posição de mulher fatal: o nosso "preterido da loteria" supõe que, livre das primas, viveria necessariamente com Adriana a história que imaginou, salvo que seria funestíssima. Mas, sem as primas, estaria ele à porta da igreja naquele dia e àquela hora? E, posto estivesse, resultaria necessariamente da possibilidade de seguir Adriana o caso amoroso que imaginou? E, posto resultasse, decurso e desfecho seriam necessariamente os mesmos do caso do Oliveira? Percebe-se o erro do narrador: pôr em paralelo a história inventada na divagação no hotel e a história do Oliveira, tomando a primeira por alternativa necessária em vez de apenas possível. E percebe-se que esse erro se agrava com outro, se não for por

ele determinado: o que limita a correcção da alternativa falsamente necessária ao preciso ponto da identidade de Adriana como mulher fatal.

Assim, a sentença das primas mascara a efectiva interpretação do narrador, a identidade de Adriana deduzida da história do Oliveira, a única que estrutura a narrativa e curiosamente incompatível com a história que conta. Quando essa incompatibilidade é percebida e a interpretação conseqüentemente desqualificada, também se desarticula o golpe de generalização. Se as primas representam o importuno que impede o sujeito de agarrar a ocasião quando ela se oferece — "estas primas de Sapucaia tomam todas as formas, e o leitor, se não as teve de um modo, teve-as de outro" —, porque há-de o impedimento dividir-se em benefício ou malefício? Perdida a ocasião, o curso de acontecimentos dela resultante escapa para sempre, cai no provável e só pode ser objecto de conjectura. Onde, então, ancorar a certeza de que, algumas vezes, daí decorre um benefício? A extraordinária sucessão de acasos ludibria o narrador, que a transforma numa seqüência significante, como que guiada por um desígnio — salvá-lo da mulher fatal. A sentença começa por afirmar o papel activo do acaso, mas redunda na completa negação do acaso: as primas representam sobretudo o desejo de atribuir um desígnio ao acaso, desejo interpretativo por excelência.

O mais curioso é que a melhor explicação para o erro da interpretação do narrador é dada por ele mesmo, justamente a propósito da história que imaginou no hotel, quando começa a relatá-la:

> [...] imaginei então que as primas não estavam comigo, e que eu seguia atrás da bela dama. Assim é que se consolam os preteridos da loteria; assim é que se fartam as ambições malogradas.

Eis o instrumento com que a história demolirá a autoridade do narrador. Toda a narrativa, a começar pela sentença inicial, é a reprodução precisa deste consolo do preterido. Sem agir, tolhido pelas primas, lançado pelo acaso a testemunhar experiência alheia, o narrador reconfigura tudo em experiência própria, e enreda outra história, agora assente na suposição insustentável de que a "bela dama" que lhe escapou era afinal um "basilisco".

6. Terceiro caso teórico: "A causa secreta". Não cabe aqui a análise demorada das particularidades deste conto especialmente complexo. Circunscrevo as observações que seguem ao indispensável. Trata-se de um conto explicitamente centrado na actividade interpretativa. O protagonista é um jovem médico, Garcia, caracterizado em termos semelhantes aos que já encontrámos em "O empréstimo" a respeito do tabelião Vaz Nunes:

> Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo.

Esta capacidade de Garcia entra na história quando ele se depara com um sujeito singular, Fortunato, que o deixa atónito: Fortunato socorre com excepcional generosidade um pobre homem atacado na rua, mas trata-o com desprezo e escárnio quando ele mais tarde lhe vai agradecer. Ao cabo de algum tempo, Fortunato, afinal um capitalista, propõe a Garcia a fundação de uma casa de saúde. Garcia aceita, começa a trabalhar e admira a extrema dedicação de Fortunato aos doentes internados:

> Garcia pôde então observar que a dedicação ao ferido da rua de D. Manuel não era um caso fortuito, mas assentava na própria natureza deste homem. Via-o servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, e estava sempre pronto para tudo, a qualquer hora do dia ou da noite. Toda a gente pasmava e aplaudia.

Entretanto, Garcia torna-se muito presente na casa de Fortunato — "a comunhão dos interesses apertou os laços da intimidade" —, acabando por se apaixonar pela mulher dele, Maria Luísa: "Manso e manso, entrou-lhe o amor no coração. Quando deu por ele, quis expeli-lo para que entre ele e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade; mas não pôde. Pôde apenas trancá-lo; Maria Luísa compreendeu ambas as coisas, a afeição e o silêncio, mas não se deu por achada". Estas passagens realçam mais do que um ponto decisivo para o que se vai seguir. A paixão refreada por Maria Luísa terá obviamente enorme importância. Mas há outro

ponto, que mais facilmente passará despercebido antes da conclusão da leitura, e não menos decisivo: a "própria natureza" de Fortunato não era incompatível, bem pelo contrário, com a "comunhão de interesses" e o "laço da amizade". Uma natureza benigna, portanto.

Mas Fortunato iludira a "faculdade de decifrar os homens" de Garcia, que não podia estar mais errado. Entretanto, o leitor verá que a capacidade analítica do médico está condenada — é o termo — ao sucesso, ou seja, chegará a "apalpar o segredo" de Fortunato, afinal bem diferente da suposta natureza benigna: a "própria natureza" de Fortunato era antes a perversão: "uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar". No entanto, esse sucesso depende por inteiro de um acontecimento inesperado: Garcia surpreende Fortunato a matar um rato de forma lenta e cruel, e descobre a perversão, curiosamente encarando a descoberta como se antes nada tivesse deduzido a respeito do carácter de Fortunato. Recordo a passagem que dá conta da descoberta:

> E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma cousa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. [...] Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. [...]
>
> Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo.
>
> [...]
>
> "Castiga sem raiva", pensou o médico, "pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem".

O segredo destrói a "própria natureza" benigna: a "causa secreta", a força que move Fortunato e lhe explica o carácter e a conduta, surpreendida num momento sin-

gular, contraria e consegue substituir a interpretação elaborada ao longo de observação próxima, contínua e demorada. Que espécie de poder terá esse momento singular e fortuito? O poder da emenda de Séneca, obviamente, aqui exposta e complicada pelo realce da visibilidade.

Ao longo do conto, é notória a insistência nos termos "ver" e "olhar", que predominam na descrição das acções, de Garcia sobretudo. A cena do rato é basicamente o espectáculo dum outro espectáculo: Fortunato contempla o rato que tortura, Garcia obriga-se a dominar a repugnância para contemplar a cara de Fortunato, onde vê o "reflexo de alma satisfeita, alguma cousa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas". O ponto crucial está na observação de que Fortunato se esquecera da presença dele: actuava como se não fosse observado, sem dissimular, logo de acordo com a verdadeira e até aí escondida natureza. Repare-se que a passagem inclui uma inserção do narrador — "pareceu-lhe, *e era verdade*, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido" —, a confirmar, não a interpretação de Garcia, mas o facto em que assenta.

Tudo isto se pode traduzir no vocabulário da emenda de Séneca: esquecendo-se da presença do observador, Fortunato não impede a verdadeira representação apertada da sua vida inteira. Mas há um elemento novo, trazido pela dimensão do visível: a possibilidade de o sujeito representado dissimular, manipular a representação e até produzir simulacros de representação apertada. O socorro ao homem agredido seria um desses simulacros; frágil, porque incompatível com o desprezo com que o tratou depois: mas nem isso impediu Garcia de concluir que "a dedicação ao ferido da rua de D. Manuel não era um caso fortuito, mas assentava na própria natureza deste homem".

E é esse elemento novo que complica a emenda de Séneca. A decifração do segredo não é a verificação duma verdade exposta em plena transparência: persiste interpretação duma representação. O que vê Garcia de tão gritantemente evidente? Fortunato a cortar as patas ao rato? Mas o médico sabia que o outro, quando se meteu a estudar fisiologia e anatomia, se ocupava "nas horas vagas em rasgar e envenenar gatos e cães"; deixou de o fazer na clínica, porque os guinchos dos animais incomodavam os doentes, e foi fazê-lo para casa, passando a incomodar a mulher, que pediu a Garcia que "como coisa sua, alcançasse do marido a cessação de tais experiências". Nada disto acordou no médico sequer a suspeita.

O que pode ele ter visto na cena do rato que não imaginasse no resto? A resposta vem dada com clareza: uma acção sem outra finalidade que não o prazer de a contemplar, "alguma cousa parecida com a pura sensação estética". Mas isto ele deduz quando fixa a *cara* do homem, quando ele próprio, que tinha o amor da análise, contempla o rosto e associa o sorriso que nele vê a "reflexo de alma satisfeita", considerando-o "alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas". O inesperado da situação, o facto de Fortunato se esquecer de que é observado, a repugnância da cena, tudo contribui para criar em Garcia a ilusão de que não interpreta, apenas *vê* directamente, sem representação nem mediações, a verdade revelada.

A actividade interpretativa assume, assim, maior importância no conto do que a "causa secreta". A actividade analítica de Garcia laborou em erro todo o tempo e apenas se reabilita por efeito da conjugação de um acaso com a pressuposição de que a verdade pode tornar-se visível no rosto do sujeito analisado. O acontecimento inesperado da representação apertada salva a interpretação: o intérprete acredita que o erro da interpretação anterior se justifica com ter a "causa" permanecido "secreta", deliberadamente escondida, e só ali se revelar em pleno, por efeito do único agente capaz de derrotar o cuidado dissimulador de Fortunato, o acaso. E do mesmo passo também a arruína: acreditando na perfeita visibilidade da verdade, o analista corrige a interpretação de um modo que a torna dispensável: se a verdade não se decifra, antes se oferece em perfeita transparência à visão, a interpretação consiste ou na actividade de prolongar com hipóteses e deduções a acção dissimuladora do analisado, ou na inactividade da sentinela, quando muito emboscada à espera da situação imprevisível e fugidia em que a verdade se dá a ver.

Ora, o golpe inesperado do conto consiste em criar nova situação em que a verdade se dá a ver, aliás aquela em que a autoridade do narrador a estabelece enquanto verdade definitiva: mas será uma situação que justamente Garcia não pode ver. Depois de acompanhar Garcia durante quase todo o conto, simulando narrar apenas o que ele vê, o ponto de vista do narrador desloca-se para mostrar Garcia a ser visto por Fortunato. A inversão dá-se depois da morte de Maria Luísa, quando Garcia lhe beija a testa no final do conto:

> Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços.
> Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.

Com o incisivo discurso indirecto livre das últimas palavras, a decifração fica completa, e bem-sucedida: para o leitor, não para o analista, posto as conclusões de ambos coincidam. A diferença reside num traço de técnica literária, que confirma o que Garcia não poderia jamais confirmar. O sucesso da interpretação depende, assim, da forma do conto que dá ao narrador a possibilidade de ver mais do que Garcia, *de o ver a ser visto* — a possibilidade da *autoridade*. A autoridade do narrador comprova a interpretação de Garcia para precisamente demonstrar a falibilidade da interpretação. Noutros termos, assenta inteiramente na emenda de Séneca — porque é essa situação final de Fortunato a saborear a deliciosamente longa explosão de dor moral do outro que em definitivo lhe representa a vida inteira — para poder denunciar os limites e as fragilidades da mesma emenda de Séneca. A história, com esse desvio final, acrescenta-se para poder sobreviver ao intérprete e denunciar-lhe o erro: mas só o pode fazer repetindo-o.

7. A singularidade do conto machadiano começa a definir-se na reiteração do inquérito da actividade interpretativa e da sua indispensabilidade na delimitação da forma. O primeiro e decisivo procedimento desse exame é a deslocação, para o interior da ficção, da interpretação e da autoridade inerente à acção narrativa, integrando-as na história narrada ou desdobrando-se para narrar outra, suplementar ou alternativa. De um modo ou de outro, a história triunfa sobre a interpretação.

Não quer dizer que ao cabo a revele dispensável: quer dizer antes que lhe resiste, que sobrevive ao erro da interpretação, podendo chegar a denunciá-lo; quer dizer, enfim, que, em qualquer caso, se a história não dispensa a interpretação, esta arruína-se na configuração da história. Daí a variação das figuras do narrador: há os que não admitem réplica e os que formulam conjecturas; outros interpretam erroneamente a história que contam, enquanto outros decifram sem poderem comprovar que decifraram; outros ainda chegam a dizer que não entendem o que viveram ou presenciaram, não obstante conseguirem estruturar uma narrativa inteligível a partir dessa incompreensão.

O caso mais conhecido de incompreensão é "Missa do galo". Releia-se a primeira frase: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta". O mais notável é "Singular ocorrência", exploração radical da forma do diálogo, já presente noutro conto célebre, "Teoria do medalhão", e aqui plenamente significativa: sem narrador, a história que nele se conta não é, em rigor, a de Marocas e da singular noite em que encontrou Leandro, mas a do esforço de dois homens para compreender a conduta de Marocas nessa noite, sem o conseguirem e também sem conseguirem evitar simulacros de resposta. Caso análogo, ainda em torno de uma figura de mulher e também praticamente composto de diálogo entre dois homens: "A desejada das gentes". Menos do que insistência na figura da mulher enigma, estes contos recortam a actividade de interpretação enquanto actividade de poder — e poder masculino, e poder arruinado pela forma que inviabiliza o estabelecimento autoritário de uma interpretação. São três contos em que, ademais, a forma do diálogo ilumina com nitidez o processo que analisámos no conto "Primas de Sapucaia".

A incompreensão representa o caso limite da irredutibilidade do anedótico na forma do conto machadiano: relato breve de caso singular — curioso, jocoso ou extravagante — orientado para a decifração ou interpretação do respectivo sentido — também curioso, jocoso ou extravagante, mas em qualquer caso arruinado pela história, nela preso por laço inextricável. Daí que o conto machadiano seja sempre anedótico, agora em sentido mais vasto, quer dizer, estrutura-se em volta de um acontecimento singular, nó principal da história e desafio posto à actividade interpretativa; e daí que seja também filosófico, não na acepção estrita da classificação habitual reservada às alegorias em torno do sentido do universo ou

da existência (embora Machado tenha escrito peças notáveis no género), antes porque as balizas da actividade interpretativa são as da moralidade, quer dizer, da acção humana.

Haverá certamente algum leitor que agora se satisfaria com uma explicação geral para a insistência no inquérito à interpretação. E que talvez a reclame. Percebeu que os contos de Machado de Assis não cabem facilmente em nenhumas das categorias rápidas, porque não são realistas nem formalistas; muito menos exemplos do que agora se chama ficção metaliterária. Cada conto é um caso teórico, decerto; cada conto insere uma teoria implícita do conto, também se aceita. Mas esse leitor pressente que se trata de algo mais, e quererá alguma explicação geral; menos técnica, menos literária, mais conforme com... a vida. Provavelmente, a única disponível será esta: os contos machadianos, parafraseando o filósofo, falam de homens que actuam e representam a ruína da interpretação para dizerem que o sentido da acção humana não é dado, nem ilustrável, nem decifrável, nem transmissível. Não porque seja destituída de sentido, antes porque lhe falta sempre a autoridade do narrador. Mas essa é a própria razão de ser da emenda de Séneca.

Abel Barros Baptista é professor de Literatura Brasileira da Universidade Nova de Lisboa. Autor de vários livros, dedicou dois a Machado de Assis: *Autobibliografias* e *A formação do nome*, ambos com edição brasileira pela Editora UNICAMP [2003]. Acaba de publicar *O livro agreste*. Ensaio de curso de literatura brasileira [UNICAMP, 2005].

Um jogo de espelhos ou Jacobina desce aos infernos

André Luis Rodrigues

Resumo O ensaio detém-se na análise e interpretação de "O espelho", de Machado de Assis, e procura articular alguns dos diferentes "níveis de realidade" presentes no conto por meio da imagem do jogo de espelhos, visando igualmente ao estabelecimento de relações entre essa e outras narrativas machadianas. Busca-se compreender o protagonista em suas diversas faces — narrador da própria história, uma espécie de alter-ego do escritor, membro da burguesia brasileira e capitalista —, bem como destacar seu lado demoníaco. **Palavras-chave** Literatura brasileira do século XIX; literatura e história; níveis de realidade; capitalismo; conto.

Abstract *This essay analyses "O espelho" by Machado de Assis and attempts to link a number of the various "levels of reality" which are present in the story through the image of the set of mirrors and connect this story to other narratives of Machado. It tries to understand the different aspects of the protagonist: the narrator of the story itself, a kind of alter ego of the author, a member of the Brazilian capitalist bourgeoisie, and also emphasizes the demoniacal side of the protagonist.* ***Keywords*** *19th century Brazilian literature; literature and history; levels of reality; capitalism; short story.*

Se podes pagar seis cavalos,
As suas forças não governas?
Corres por morros, clivos, valos,
Qual possuidor de vinte e quatro pernas.
[J. W. Goethe, *Fausto — uma tragédia*][1]

Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver.
[João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*][2]

À moldagem das características pessoais, da maneira de agir, do modo de ser de um pelo outro corresponderia, em "O espelho", de Machado de Assis,[3] a "alma exterior", de que fala Jacobina. A determinação externa da interioridade passaria necessariamente pela vaidade, pelo mostrar-se e demonstrar-se ao outro. Pode-se aqui repetir as palavras de Alfredo Bosi sobre a importância do "*papel social* na formação do 'eu'" ao longo da obra machadiana posterior aos "romances juvenis": "máscaras que o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com elas".[4] De natureza filosófica, a questão que se coloca é a da essência por oposição à aparência. A possibilidade mesma dessa essência parece ser questionada pelo conto machadiano. Se a máscara adere à consciência, como afirma Bosi, de modo tal a tornar-se nossa própria identidade, o que restaria de indeterminado na subjetividade? Existiria mesmo uma "alma interior"?

1 Em nota aposta a essa fala de Mefistófeles, Marcus Vinicius Mazzari comenta que esses versos foram utilizados pelo jovem Marx, em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, para ilustrar a "análise do dinheiro e da propriedade privada capitalista" (Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 179).

2 17ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 56.

3 O conto "O espelho — esboço de uma nova teoria da alma humana" faz parte de *Papéis avulsos*, livro publicado em 1882, que reúne contos escritos e publicados anteriormente em periódicos diversos, de 1875 a 1882, e que está para o conto machadiano assim como *Memórias póstumas de Brás Cubas* está para o seu romance, isto é, ambos apontam — cada um em seu respectivo gênero — para a maturidade do escritor e o completo domínio de seu ofício e de sua técnica (CURY, Adriano da Gama. "Sobre esta edição". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1989, p. 12). Todas as citações de trechos do conto "O espelho" ao longo do ensaio foram retiradas dessa edição.

4 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990, p. 197-8.

Em certo momento do conto, Jacobina refere-se a uma certa "senhora, — na verdade gentilíssima, — que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano" e responde à curiosidade de um de seus amigos dizendo chamar-se essa senhora "Legião". Termo proveniente do vocabulário militar, um corpo do antigo exército romano, composto de infantaria e cavalaria, ou por extensão um corpo de qualquer exército, legião tem também o sentido figurado de multidão. É assim que Machado, por meio de Jacobina, se refere ao passageiro da moda, à imposição de um certo gosto à maioria das pessoas, e à mudança constante e necessária desse gosto, "cinco, seis vezes por ano". Em poucos lugares a obediência e submissão de muitos à autoridade de uns poucos é tão exacerbada como no exército: com suas rigorosas divisões em patentes e níveis hierárquicos, com a sujeição total dos níveis inferiores aos superiores, e com o prestígio necessariamente proporcional a tais níveis, ele pode ser considerado uma imagem recorrente da sociedade e da influência do externo (postos, fardas, promoções, medalhas etc.) na alma interior. Mas essa não é a única alusão militar do texto machadiano, sem se considerar, é claro, o posto de alferes e a farda que lhe corresponde. A frase em francês com que Jacobina ilustra a expectativa e o desejo, constantemente frustrados, pelo retorno da tia e do cunhado dela, "*Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir?*", remete ao desesperado anseio da mulher de Barba Azul pela chegada dos irmãos, que poderiam livrá-la da morte; soldado um, cavaleiro ou mosqueteiro o outro; ambos, ao final, recompensados pela irmã com a compra do posto de capitão. D. Marcolina, por sua vez, era mulher dum certo "capitão Peçanha"; e ninguém melhor do que a viúva de um militar para admirar e enaltecer a conquista do posto de alferes pelo sobrinho. Há também os sonhos, em que prometem ao alferes "o posto de tenente", ou o de "capitão ou major". E há ainda as falas dos escravos dirigidas a Jacobina: "nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general".

O que ressalta nessas últimas alusões é a ironia machadiana, pois elas se dão justamente às vésperas da fuga dos escravos do sítio da tia Marcolina. Ou, melhor dizendo, constituem-se de votos interessados, cujo objetivo é fazer com que o jovem alferes não desconfie dos seus planos de fuga. Jacobina, já todo *senhor de si* com "a cortesia e os rapapés da casa" e agora "exclusivamente alferes", é facilmente ludibriado pelos escravos. Nesse fato, melhor do que em qualquer outro, fica nítida a exterioridade daquela farda. Esta parece ter assim um apelo por si só, inde-

pendentemente do valor de quem a esteja vestindo. No mesmo *Papéis avulsos*, em "Verba testamentária", pode-se ler a história de um personagem chamado Nicolau. Desde pequeno sofria de uma "doença" do baço, que se manifestava na forma de um ódio incontrolável por tudo que nos outros lhe fosse superior. Ainda criança, lança-se sobre um menino de 7 anos e rasga-lhe a farda de alferes ("fardinha, que, por galanteria, lhe meteram no corpo"), posto esse que o pai havia conseguido do vice-rei para o filho, por meio de doações para a construção de um cais. Aliás, o vice-rei havia distribuído não só postos de alferes, mas também, a troco de donativos pecuniários, de tenente e capitão... Desse modo, a conquista do posto de alferes, para dizer o mínimo, não parecia sempre vinculada a méritos pessoais.[5] No caso de Jacobina, como ele afirma que era pobre quando da nomeação e que "o posto tinha muitos candidatos e que estes perderam", podemos apenas especular sobre qual teria sido a "moeda de troca" utilizada para obter o posto.

Em busca de dar conta, em alguma medida, da complexidade do texto machadiano e dos diferentes níveis de realidade[6] que se articulam na narrativa, pode-se pensar no objeto fundamental de seu enredo e que dá a ele o seu título. Um espelho colocado defronte um outro reproduz ao infinito as imagens captadas por ambos, mas elas nunca são exatamente as mesmas; ao contrário, à medida que se vão distanciando umas das outras, elas têm o tamanho diminuído e perdem gradativamente a nitidez; tornam-se *vagas, esfumadas, difusas*. No entanto, cada uma delas tem sempre algo da imagem anterior, e mesmo na última que conseguimos visualizar há algo da primeira.

5 Nesse sentido, Antonio Candido afirma que a Guarda Nacional era "a tropa de reserva que no Brasil imperial se tornou bem cedo um simples pretexto para dar postos e fardas vistosas a pessoas de certa posição". Sérgio Buarque de Holanda, porém, afirma que isso se deu apenas a partir de 1850, quando teria sido inaugurada "verdadeiramente a Guarda Nacional eleitoreira das últimas décadas da monarquia", sendo que aquela criada em 1831 caracterizava-se, ao contrário, pela "democracia", ao "agregar em suas fileiras, numa promiscuidade destoante dos costumes nacionais, o 'fidalgo' ao lado do tendeiro e, mais ainda, em admitir que um ex-escravo pudesse ser comandante de seu antigo senhor" ("A milícia cidadã". In: *Livro dos prefácios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 311).

6 "Différents niveaux de réalité, cela existe aussi en littérature; plus encore, la littérature repose précisément sur la distinction de divers niveaux de réalité, et serait impensable sans cette distinction." (CALVINO, Ítalo. "Les niveaux de la réalité em littérature". In: *La machine littérature*. Trad. Michel Orcel e François Wahl. Paris: Éditions du Seuil, 1984).

No jogo de espelhos machadiano, o escritor cria um narrador em terceira pessoa que conta uma história em que alguns personagens, "quatro ou cinco cavalheiros", discutem "várias questões de alta transcendência". Entre estes está Jacobina, o quinto personagem, que irá contar também uma história, em primeira pessoa e em discurso direto, com uma ou outra intervenção dos demais personagens. Essa história é contada justamente para esses amigos, mas também para nós, leitores, e as pequenas intervenções desses amigos poderiam ser as nossas, já que se limitam a uma ou outra pergunta, uma ou outra interjeição, uma ou outra manifestação de espanto ou de incredulidade. É claro que Machado poderia ter escrito o conto sem a utilização desse "artifício", eliminando os quatro personagens e fazendo de Jacobina um narrador em primeira pessoa, um narrador-protagonista. O fato de não tê-lo feito leva-nos a pensar nos motivos dessa escolha. O primeiro e mais óbvio é que o conto ganha para si o interesse e uma maior proximidade do leitor; nós nos sentimos menos leitores do que ouvintes de uma história, de um *causo*; nossa curiosidade é aguçada. Um outro motivo, contudo, pode ser a "transposição" das questões discutidas no enredo para a própria forma do conto, que assim *espelharia* o seu conteúdo.[7]

Com freqüência procura-se no ensino da literatura, didaticamente, alertar o leitor ingênuo: nunca confunda o escritor com o narrador. Ou então: o narrador é tão fictício e tão criação quanto o personagem. E aqui talvez seja preciso enfatizar não o contrário, mas um outro lado da mesma moeda. Nenhum narrador, assim como nenhum personagem, deixa de ter algo do escritor, embora nunca seja ele mesmo. Como uma imagem no espelho que, não sendo nunca uma imagem *perfeita* do objeto que se coloca à sua frente, nunca deixa de ter alguma coisa dele, mesmo que essa imagem esteja invertida.

Em "O espelho", o narrador descreve Jacobina como um personagem que "não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial". E quando, mesmo sabendo disso, um dos amigos procura arrancar-lhe uma opinião sobre a natureza da alma, ele responde: "Nem conjetura, nem opinião, [...];

7 É claro que isso deve ser relativizado: "numa obra de poesia a 'forma' é verdadeiramente a expressão do 'conteúdo', e este o sentido da forma. E quem pretenda ser mais rigoroso, este dirá abertamente que todas estas discussões sobre conteúdo e forma, em poesia, são supérfluas e em verdade ociosas" (HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Livro dos prefácios*. Op. cit., p. 382). Não se pode dizer o mesmo da grande prosa?

uma ou outra podem dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida...". Ao se iniciar a história contada pelo personagem, o narrador em terceira pessoa como que se retira da cena para só voltar ao seu final, quando diz uma única frase: "Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas", o que finaliza o conto de um modo abrupto. Nenhum comentário, nenhuma explicação, nada. No contexto do conto, essa ausência não poderia ser interpretada como uma recusa à discussão por parte do narrador, que assim também se furtaria a expressar suas opiniões, suas conjeturas, concordando com Jacobina quando diz que "os fatos são tudo" e que "a melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada"?

Antes de refletirmos sobre uma possível aproximação entre o protagonista de "O espelho" e seu criador, talvez valha a pena recorrermos a um outro personagem machadiano, o Conselheiro Aires, que Lúcia Miguel Pereira vê esboçar-se antes de Machado completar 28 anos, numa crônica escrita sob o pseudônimo Job:

> Esse Job foi a primeira encarnação de um tipo que veio acompanhando Machado a vida toda, se foi confundindo com ele, e acabou por dominá-lo: o do Conselheiro Aires, diplomata aposentado, homem polido e medido, que se punha à margem da existência e apreciava, entre interessado e entediado, o espetáculo da vida humana.[8]

E ainda se pergunta, sintomaticamente, no parágrafo seguinte: "Como terá surgido essa espécie de alma exterior?". O Conselheiro Aires, cuja profissão certamente não deve ser casual, é descrito em *Esaú e Jacó* deste modo:

> [...] trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar de ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo. [...] Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por *tédio à controvérsia*.[9]

8 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

9 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Garnier, p. 44-5, grifo meu.

Não parece adequada, contudo, a proposição de uma relação *direta* entre Machado e Aires — que por sinal irá se tornar o narrador do último romance de Machado de Assis, o *Memorial de Aires* (1908), já anunciado em *Esaú e Jacó* — e entre este e Jacobina. Machado tinha 43 anos quando da publicação de *Papéis avulsos* e 65 quando da publicação de *Esaú e Jacó*. Do Job, citado por Lúcia Miguel Pereira, ao Conselheiro Aires, passando por Jacobina, o escritor Machado de Assis certamente não teria sido o mesmo. Não só não era o mesmo como devia reconhecer a impossibilidade de recuperar o que fora, podendo repetir as palavras de Dom Casmurro: "Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo". Se nas imagens simultâneas produzidas por espelhos já não temos o mesmo homem, o que dizer de suas imagens ao longo do tempo? Não, mesmo que também tenha quase sempre optado por "contar um caso" a emitir uma opinião ou a entrar numa discussão, Machado não é Jacobina, o que não significa dizer que não possa haver neste muito do próprio escritor. As "coincidências", porém, não param por aí, na aversão à controvérsia, e nem se reduzem ao fato de o personagem ter "entre quarenta e cinqüenta anos",[10] aproximadamente a mesma idade de Machado ao publicar o conto, o que por si só não diria muito, a menos que acrescentássemos o fato de que Jacobina tinha 25 anos quando foi nomeado alferes da Guarda Nacional, e Machado, 29, quando foi nomeado cavaleiro da Ordem da Rosa por um decreto imperial.[11] Certamente, o então autor da *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1860) e das *Crisálidas* (1864) já possuía nessa época algumas outras "almas exteriores". Já era respeitado no meio intelectual e literário da época, jornalista e escritor de renome, inclusive perante

10 "— [...] És moço, tens naturalmente o ardor, a exuberância, os improvisos da idade; não os rejeites, mas modera-os de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no regímen do aprumo e do compasso. [...] Quanto à idade de quarenta e cinco anos...

— É verdade, por que quarenta e cinco anos?

— Geralmente o verdadeiro medalhão começa a manifestar-se entre os quarenta e cinco e cinqüenta anos, conquanto alguns exemplos se dêem entre os cinqüenta e cinco e os sessenta; mas estes são raros. Há-os também de quarenta anos, e outros mais precoces, de trinta e cinco e de trinta; não são, todavia, vulgares. Não falo dos de vinte e cinco anos: esse madrugar é privilégio do gênio." ("Teoria do medalhão". In: *Papéis avulsos*, p. 68).

11 PEREIRA, Lúcia Miguel. Op. cit., p. 104.

José de Alencar, com uma "reputação que parece exagerada pelo valor absoluto da obra no momento", ainda segundo as palavras de Lúcia Miguel Pereira. Não teria Machado, à época, consciência disso, isto é, do valor real de sua obra produzida até então? Não seria um pouco a sua a história contada por Jacobina?[12]

A biografia do escritor nos mostra o papel que a busca do reconhecimento da sociedade da época e da ascensão social teve na luta que precisou empreender contra a série de condições desfavoráveis advindas de seu nascimento. Assim, antes de ser *denúncia* da vaidade humana, estaríamos diante de uma constatação pessoal, mas que na verdade se estende a todos os homens. Todos teriam a sua alma exterior; as crenças, os valores, a essência de cada um estaria condicionada por fatores externos. Ao cessarem estes últimos, aqueles também se apagam, se obliteram, se dissipam.[13] Nesse caso, mesmo nos momentos de maior intimidade, como nos sonhos, em que pese a afirmação de Jacobina de que "o sono [...] deixava atuar a alma interior", o que de fato atua é a outra alma: "Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ao major...". E não só uma constatação como essa

12 Parece ser essa a questão levantada por Alfredo Bosi com relação a Brás Cubas — ao trazer para suas reflexões a expressão "o homem subterrâneo" tomada por Augusto Meyer "a Dostoievski para sondar a relação profunda entre Machado e o seu narrador e defunto autor" — quando afirma que "o narrador pode bem ser o lado demoníaco do autor" (BOSI, Alfredo. "O enigma do olhar". In: *Machado de Assis*: O enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999, p. 40).

13 É talvez a mesma constatação que está presente em "O segredo do bonzo— capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto", outro conto de *Papéis avulsos*, mas que recebe então um tratamento mais generalizante e galhofeiro: "[...] se uma cousa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente" (p. 121).

14 Definir essa concepção romântica praticamente equivaleria a definir o próprio romantismo, para o que, segundo Paul Valéry, "seria preciso ter perdido todo o senso de rigor" ("Situação de Baudelaire"). Em todo caso, talvez possa ser dito que, a despeito do reconhecimento da possibilidade, ou melhor, do risco de ter a subjetividade determinada de algum modo pelas constrições sociais, ou exatamente por isso, há que se evitá-lo a todo custo para que não pereçam o amor, a natureza e a própria arte. É exatamente essa noção expressa no *Werther*: "Muito se pode dizer em proveito das regras, como também da sociedade burguesa. Um homem que se conduz segundo essas regras nunca produzirá nada de mau gosto ou de ruim, assim

é muito rara, como a sua expressão, ainda que sob o "disfarce" de um personagem, revela grande coragem, especialmente para alguém formado em meio a uma concepção romântica da individualidade, da interioridade, da subjetividade,[14] concepção que pouco antes da publicação do conto ainda era a dominante e que, mesmo com o advento do chamado realismo, de algum modo manteve-se viva e talvez ainda hoje se mantenha. É, quem sabe, por tê-lo constatado que o conto tem, a despeito do riso, um tom amargo, como de resto toda a obra machadiana, sobretudo a partir dos anos de 1880, o que já foi observado por inúmeros leitores e críticos, e explicitado pelo próprio Machado, ao falar, por meio de Brás Cubas, da mistura entre galhofa e melancolia.

Jacobina, mesmo tendo vencido, ou exatamente por ter vencido, é no fundo um melancólico que tem consciência de que toda vitória tem um preço, às vezes tão alto que se chega a pensar se teria mesmo valido a pena tudo o que se fez por obtê-la. Além disso, ao se desfrutar a recompensa advinda, o sentimento é quase sempre inteiramente desproporcional às expectativas geradas quando da busca e da luta pela obtenção de tais vitórias, naquilo que é mais um dos sentidos daquele "ao vencedor as batatas" da teoria de Quincas Borba. Não há saída, porém, pois entre os que perdem há "choro e ranger de dentes, como na Escritura". A recusa à discussão seria assim a percepção do que há nela de inócuo, do sem-sentido de toda e qualquer refrega, a compreensão de que os homens e as coisas foram e são assim e de que nada vai mudar, a consciência da relatividade das coisas e da inconstância dos valores, bem como da inalienável cota de tristeza distribuída, é verdade que em graus diversos, a todos os homens.

Por outro lado, parece haver no conto uma crítica contundente aos que pretendiam substituir aquela crença na pura subjetividade por uma outra crença, igualmente sectária, na objetividade plena. Num momento em que se queria fazer da literatura um espaço para a aplicação dos instrumentos da ciência contempo-

» como aquele que se deixa moldar pelas leis e pelas convenções sociais nunca será um vizinho insuportável nem um malfeitor notável; mas, em compensação, diga-se o que se disser, toda regra aniquila o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza! [...] só que assim o seu amor acaba, e, se ele for um artista, acaba também a sua arte" (GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Clube do Livro, 1988, p. 18-9).

rânea, determinista e positivista, na busca da suposta verdade, Machado faz ver como uma tal pretensão não passava de mais um engodo. Podem ser citados pelo menos dois momentos do conto em que isto se dá. O primeiro é a questão da passagem do tempo. Assim que Jacobina fica sozinho no sítio da tia, com a fuga dos escravos, Machado, por meio de uma brilhante utilização do chamado "tempo psicológico", nos mostra como algo em aparência tão objetivo como o tempo, que pode até ser medido rigorosamente pelo relógio, depende também da nossa subjetividade, sem prejuízo do que há de realidade na passagem do tempo, manifesto, por exemplo, no transcurso da juventude à maturidade do personagem, isto é, do Joãozinho, depois alferes, ao Jacobina maduro, que narra aos amigos um episódio fundamental dessa passagem. Após decidir-se pela espera da tia ou do cunhado dela, em detrimento da opção de ir ter com eles, Jacobina começa a aguardá-los, e afirma aos amigos que havia esperado que "o irmão do tio Peçanha voltasse naquele dia ou no outro, visto que tinha saído havia já trinta e seis horas". Ele poderia ter dito um dia e meio ou há quase dois dias. Não. "Trinta e seis horas." E irá passar das horas aos segundos, com o "*tic-tac, tic-tac*" do relógio da sala, e essa onomatopéia acaba por adquirir um significado preciso: " — *Never, for ever!* — *For ever, never!*". Além disso, a essa imobilidade do tempo juntam-se signos e símbolos que evocam a morte (cessação do próprio tempo?):

> Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. [...] Às vezes fazia ginástica; outras dava beliscões nas pernas; mas o efeito era só uma sensação física de dor ou de cansaço, e mais nada. Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno *tic-tac* da pêndula. *Tic-tac, tic-tac...*

O segundo momento dá-se quando Jacobina se olha no espelho e vê a sua própria figura "vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra". Em seguida, afirma: "A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação". Uma coisa é a realidade dos fenômenos físicos; outra, a visão que nós temos desses fenômenos. Podemos, por acaso, propugnar uma objetividade total da ciência quando os instrumentos de análise ou de observação são subjetivos? Sob muitos

aspectos, Machado parece prenunciar na literatura teorias que, na própria ciência, mesmo intuídas no século XIX, só serão plenamente formuladas no século XX.[15]

E não percamos de vista a ironia machadiana, que põe a nu as contradições do ser humano. O próprio Jacobina, em um trecho já citado parcialmente, havia dito: "os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando". Ora, a conclusão a que chegamos, ao final do conto, é que os próprios fatos não são assim tão mais objetivos que as especulações. Essa visão de senso comum, esse clichê que procura valorizar a observação e a vivência em detrimento da reflexão e das considerações metafísicas, levado, por outro lado, às últimas conseqüências pelo Naturalismo, é assim ironizado. As primeiras são colocadas no mesmo nível das últimas, isto é, ambas não apresentam qualquer ponto de apoio seguro para alcançarmos a verdade. Assim como nossa imagem no espelho não nos garante o conhecimento de nós mesmos, nem sequer a verdade da beleza ou da feiúra de nosso corpo; assim como a precisão de um relógio não garante a consciência da exata passagem do tempo.

No título mesmo do conto talvez já se encontrem em potência essas questões. Espelho teria se originado de *speculum*, que também deu origem à palavra especulação. Deve-se essa origem comum à ancestral observação do céu e do movimento das estrelas por meio de espelhos.[16] Machado parece retomar essa origem concreta em que as palavras observação e reflexão ou especulação praticamente se confundiam. Se elas se separaram, a primeira mantendo uma ligação mais

15 Podem-se mencionar algumas dessas teorias, cujos nomes em muitos casos falam por si mesmos: a teoria da relatividade, de Einstein; o *quantum*, de Planck; as relações de incerteza, de Heisenberg; o princípio da complementaridade, de Bohr; a antimatéria, de Dirac; o paradoxo, de Russel; o teorema de Gödel; a teoria da complexidade, de Prigogine. Pode-se também citar um trecho de uma conferência de Niels Bohr, muito significativo a esse respeito: "Quão imperiosa não foi também a advertência que recebemos, em nossa época, sobre a relatividade de todos os juízos humanos, através da revisão renovada dos pressupostos subjacentes ao uso inambíguo até mesmo de nossos conceitos mais elementares, como o espaço e o tempo, os quais, ao revelarem a dependência especial em que estão todos os fenômenos físicos do ponto de vista do observador, tanto contribuíram para a unidade e a beleza de toda a nossa visão de mundo?" ("Filosofia natural e cultura humanas" — 1938. In: *Física atômica e conhecimento humano: ensaios 1932-1957*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995, p. 30).

16 CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991, p. 393.

estreita com o concreto e as duas últimas caminhando para a mais absoluta abstração, isto não significa que não guardem em si resquícios dessa origem comum, entre eles a característica de nunca atingirem aquilo para que se voltam sem a mediação da subjetividade. O início do conto é bastante significativo a esse respeito, na *misteriosa fusão* da luz das velas no interior da casa no alto do morro com a luz externa proveniente do luar — o que por sua vez sugere já a mistura entre as duas almas de acordo com a teoria de Jacobina — e na imagem das estrelas que brilham e dos amigos que investigam "cousas metafísicas". A intervenção do narrador imediatamente antes de Jacobina começar de fato a contar a história dos seus 25 anos não é menos esclarecedora, ao falar da sala "há pouco ruidosa de física e metafísica".

O conhecimento adquirido com a observação por meio do espelho é um conhecimento indireto e pode facilmente levar à ilusão, tomar pela *coisa em si* a imagem dela refletida no espelho. E ilusão talvez seja uma boa palavra para definir essa crença na verdade das coisas, a crença cientificista do século XIX, ilusão que o conto machadiano ilustra tão bem como a história de Jacobina ilustra a dupla natureza da alma humana.

Mas nesse jogo de espelhos é possível vislumbrar igualmente uma outra imagem, mais ou menos embaciada segundo este ou aquele leitor: a da burguesia brasileira.

A descrição da sociedade brasileira da época perpassa todo o conto: "a polca, o voltarete, uma máquina, um par de botas, uma cavatina"; "uma provedoria de irmandade"; "a ópera, [...] um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis"; uma sociedade dividida em senhores e escravos ("nhô alferes"); o próprio espelho, supostamente do tempo de D. João VI; e obviamente o posto de alferes na Guarda Nacional. Durante a leitura, quase à nossa revelia, surge um paralelo entre os círculos militares e religiosos. A disciplina, a obediência, a submissão entre os níveis hierárquicos e as marcas externas destes últimos são características fundamentais e comuns às duas esferas. No início do conto, encontra-se mesmo uma alusão a uma espécie de hierarquia entre os próprios anjos, num dos argumentos de Jacobina, introduzidos pelo narrador, em favor da sua abstenção nas discussões: "os *serafins* e os *querubins* não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna". Há uma sugestão de que nessa sociedade ocorria justamente o contrário do ditado "o hábito não faz o monge".

O hábito não só fazia o monge, como a sua ausência podia até fazer com que o próprio monge não se sentisse como tal. Pouco importa que Jacobina não tivesse as qualidades de um alferes. A farda, naquela sociedade, supria essa carência, com vantagens. Os signos exteriores, os "hábitos", a imagem, tudo isso contava muito mais que o caráter de cada um.

Assim, "O espelho — Esboço de uma nova teoria da alma humana", sem deixar de ser de certo modo o da própria "alma" (ou pelo menos de uma de suas almas ou o seu "lado demoníaco") do escritor Machado de Assis (podemos ler na biografia escrita por Lúcia Miguel Pereira — com a ressalva do que possa ser visto hoje como exagero ou anacrônico nessa obra, a despeito disso, fundamental — o quanto a Rua do Ouvidor, a ópera, o teatro, a fama foram algumas das almas exteriores machadianas[17]), seria também, e mais propriamente, um "esboço" da alma da burguesia brasileira, para a qual — para falarmos com Roberto Schwarz — sempre caiu muito bem a máscara liberal, numa sociedade ainda patriarcal, caracterizada por uma economia centrada no latifúndio e no trabalho escravo.[18] Cabe ainda lembrar uma vez mais que Jacobina era pobre no início da história contada por ele e tornou-se nada menos que um capitalista: como teria adquirido sua fortuna? Lendo a história de outros personagens machadianos que se locupletaram, por assim dizer, da noite para o dia, não será difícil imaginar a sua trajetória. E não teriam representado um importante papel na sua ascensão a descoberta e a teoria

17 "Também a vida de Machado de Assis é um exemplo, na qual se sucedem rapidamente o jornalista combativo, entusiasta das 'inteligências proletárias, das classes ínfimas', autor de crônicas e quadrinhas comemorativas, por ocasião do casamento das princesas imperiais, e finalmente o Cavaleiro e mais tarde Oficial da Ordem da Rosa." O próprio Machado nos dá uma anedota deliciosa desse tipo de comportamento, por meio do Conselheiro Aires, em *Esaú e Jacó*: "O imperador fora ao teatro de S.Pedro de Alcântara. No fim do espetáculo, o amigo, então moço, ouviu grande rumor do lado da igreja de São Francisco, e correu a saber o que era. Falou a um homem, que bradava indignado, e soube dele que o cocheiro do imperador não tirara o chapéu no momento em que este chegara à porta para entrar no coche; o homem acrescentou: 'Eu sou ré...' Naquele tempo os republicanos por brevidade eram assim chamados. 'Eu sou ré, mas não consinto que faltem ao respeito a este menino!'" (Op. cit., p. 144).

18 "[...] no campo dos argumentos prevaleciam com facilidade, ou melhor, adotávamos sofregamente os que a burguesia européia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentado pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica." (SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988, p. 17).

da existência das duas almas? Não teria tido Jacobina, no episódio da farda e do espelho, aos 25 anos, um aprendizado fundamental para que pudesse se transformar num capitalista?

Nesse sentido, além de todas as aproximações já feitas, talvez não seja inadequado aproximar Jacobina de um outro personagem machadiano muito mais famoso. Por maiores que sejam as diferenças entre Brás Cubas e Jacobina, muito do que é dito por Roberto Schwarz sobre o narrador de *Memórias póstumas* pode ser estendido ao protagonista de "O espelho". Apresentado pelo narrador em terceira pessoa como um homem "entre quarenta e cinqüenta anos, [...] provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico", Jacobina também, em sua narrativa e a seu modo, "passa do trivial ao metafísico, ou vice-versa, do estrito ao digressivo, [...], do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado".[19] Ao discorrer sobre a existência de duas almas na criatura humana, assunto que o leitor pensa será tratado no tom sóbrio que parece mais adequado à filosofia, afirma: "Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; *as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja*". Passa então ao exemplo literário-culto, trazendo Shakespeare para corroborar a sua tese, e em seguida, totalmente de acordo com aquele "vice-versa" de Roberto Schwarz, depois de citar César e Cromwell, afirma a existência de "*cavalheiros* [...] *cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade*".[20] Cada qual à sua maneira, colocam-se ambos como legítimos representantes da burguesia brasileira, munidos da "desfaçatez" com que essa classe se apropria do capital pelos mais diversos meios, arcaicos ou modernos, e ainda dão risada...

E não eram também muitos desses burgueses os leitores de Machado? Não estava assim estampada a sua imagem naquele jogo de espelhos? Era esse o modo algo velado de mostrar-lhes a mascarada em que viviam e a inconsistência dos modismos a que se agarravam. Na verdade, mais do que mostrar-lhes: fazê-los dialogar com Jacobina

19 Idem. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 30.

20 Ainda aqui não há como não reconhecer as afinidades desse estilo dos personagens-narradores machadianos com aquele do próprio Machado, seja nas obras narradas em terceira pessoa, em que parece diminuir, sem abolir de todo, a distância entre autor e narrador, seja nas crônicas por ele assinadas.

para ao final, mudamente, também concordar com ele, sem no entanto — para a maior parte deles — se dar conta de que concordavam não só com a existência da volubilidade (para ainda uma vez usar o termo de Roberto Schwarz) universal entre os homens, mas também com o caráter especialmente volúvel das elites de que faziam parte.

Não se pretende aqui esgotar as diversas faces da imagem nesse jogo de espelhos criado pelo escritor, e nem seria possível fazê-lo frente a uma tal perspectiva em abismo de caráter demoníaco, mas, misturada a elas, pode-se entrever a presença fantasmática daquele de que Jacobina constitui também a imagem, o "capitalista", pura e simplesmente, sem qualificativos, como se refere a ele o narrador.[21] Machado teria pressentido ou antevisto, na periferia, a passagem inexorável do *ter* (que por sua vez já substituíra o *ser*) para o *parecer* no interior do sistema capitalista, o que — mesmo que de algum modo já pudesse eventualmente ocorrer no século XIX e, quem sabe, antes disso — só iria se perfazer mais tarde mesmo nas nações européias ou nos EUA. Ou talvez fosse mais adequado afirmar, ao contrário de uma intangível premonição, uma observação sagaz da realidade de seu tempo, que lhe permitiu ver, por assim dizer em seu nascedouro, a imagem apenas esboçada e ainda difusa daquilo que tomaria conta do mundo e se tornaria tão claro e, paradoxalmente, quase como antes, posto que por diferentes motivos, tão difícil de ver.[22]

De todo modo, o descompasso entre *ser* liberal e *apresentar-se* como liberal não é certamente apanágio exclusivo da burguesia brasileira. Uma das ironias mais terríveis de Machado é a atribuição ao personagem do nome de Jacobina. Os intran-

21 Como nada parece casual em Machado, a alusão de Jacobina a Shylock e aos seus ducados bem como a citação da frase shakespeariana — "Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; *é um punhal que me enterras no coração*." — anunciam já que, entre outras coisas, é de dinheiro e ouro e sua acumulação que o conto irá tratar.

22 Guy Debord, na tese 17 de seu admirável *A sociedade do espetáculo*, afirma: "A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo o 'ter' efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela *não é*" (Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 18, grifos do autor). Para Debord, o século XIX ainda seria o lugar do *ter*, enquanto no século XX, a partir especialmente do fim da Primeira Grande Guerra, é que o espetáculo teria tomado conta de tudo, e o *parecer*, alçado ao primeiro plano.

sigentes revolucionários surgem assim no nome daquele que encarna a aceitação passiva do *status quo*, de que por sinal tira largo proveito. A alusão parece então remeter à história daqueles que tiveram talvez condições, e quem sabe o desejo, de por assim dizer mudar a face do mundo, mas que acabaram sucumbindo e, direta ou indiretamente, propiciando o fortalecimento da burguesia capitalista em detrimento dos *sans-cullotes* e da bandeira da liberdade, igualdade e fraternidade. Quando Delacroix pinta o seu célebre quadro em 1830, cerca de quarenta anos antes da publicação de *Papéis avulsos*, os ideais jacobinos de 1789, inclusive a liberdade, que "conduz o povo", já estão soterrados e, embora algumas tentativas tenham sido levadas adiante para retomá-los (como de certo modo a própria Revolução de 1830, que *inspirou* Delacroix, não por acaso, mais que a anterior, conhecida como a Revolução Burguesa, e que levou ao poder, também não por acaso, o que ficou conhecido como o "rei burguês"), serão sempre reprimidas por aqueles que se apresentarão como liberais. Esse liberalismo significará sempre, como quer que sejam os seus discursos, a liberdade de acumulação do capital, o direito à propriedade e a livre circulação da mercadoria.[23]

É aqui que se pode trazer de volta a questão da recusa à discussão. As imagens espelhadas a que se fez constante referência não são obviamente da mesma ordem. Se Jacobina carrega de fato traços do escritor e se o narrador em terceira pessoa assemelha-se em alguns aspectos a Jacobina, é este feito sobretudo à imagem e semelhança do burguês e do capitalista. Assim, aquela recusa pode nesse caso ganhar um outro sentido, sem excluir o primeiro. O argumento de Jacobina de que não discute porque a discussão traz resquícios "do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial" mostra-se assim como cinismo e escárnio: a discussão poderia em última instância levar ao questionamento do *status quo* e do sistema capitalista. Tal sistema passa, contudo, a ser visto como parte da natureza mesma dos homens, portanto *natural* e inquestionável. A possibilidade de

23 Entre 1862 e 1863, Dostoievski já escrevera: "O que é *liberté*? A liberdade. Que liberdade? A liberdade, igual para todos, de fazer o que bem se entender, dentro dos limites da lei. Mas quando é que se pode fazer o que bem se entender? Quando se possui um milhão. A liberdade concede acaso um milhão a cada um? Não. O que é um homem desprovido de um milhão? O homem desprovido de milhão não é aquele que faz o que bem entende, mas aquele com quem fazem o que bem entendem" (*O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 130).

mudança é então relegada ao plano da moda. Esta é que pode (e deve) mudar diuturnamente e até de hora em hora. O que não se pode nunca mudar são as regras do jogo liberal, acumulativo e excludente: Isso "eu não discuto"!

Pode-se então tentar compreender mais uma sutileza machadiana, com a retomada das referências à "legião", essa "parenta do diabo", mas agora com todas as conotações ligadas ao endemoninhado e ao endemoninhamento,[24] e vistas assim elas sugerem dentro do homem a instalação do demônio, que passa a agir por ele, a controlar seus menores movimentos, tanto que, quando perde momentaneamente a alma exterior, sente-se como "um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico", como uma marionete, sem vida própria, e não pode mais reconhecer no espelho a própria imagem, assim como não pode ter um estilo próprio,[25] o que só é possível quando fundado numa individualidade livre e não-alienada. Impedido de ser o que é, é condenado a apenas *parecer*, mas essa aparência não é e não pode ser a dele, pois que ele não *é*, sendo enganosa e falsa, pura ilusão, constituída apenas pelas mercadorias e pelo capital[26] que ele *tem* ou *aparenta ter*. O preço dessa *aparência*, todavia, já foi pago com a sua *essência*. No mundo capitalista, o homem não só vende a sua alma ao demônio como é ele quem paga adiantado.[27] É também por isso que há um desencanto, um travo, um gosto amargo mesmo no riso, como já foi dito, maior talvez em Jacobina que em

24 No episódio do endemoninhado geraseno, no Novo Testamento, é assim a resposta à indagação de Jesus: "Legião é o meu nome, porque somos muitos".

25 "Em certa ocasião lembrei-me de escrever alguma cousa, um artigo político, um romance, uma ode; não escolhi nada definitivamente; sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas, para intercalar no estilo. *Mas o estilo, como a tia Marcolina, deixava-se estar.*" (grifos meus).

26 "Ao se converter dinheiro em mercadorias que servem de elementos materiais de novo produto ou de fatores do processo de trabalho e ao se incorporar força de trabalho viva à materialidade morta desses elementos, transforma-se valor, trabalho pretérito, materializado, morto, em capital, em valor que se amplia, *um monstro animado que começa a 'trabalhar', como se tivesse o diabo no corpo*." (MARX, Karl. *O capital*: crítica da economia política, livro I. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 21ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 228, grifos meus).

27 Antonio Candido já havia sugerido que o desaparecimento da imagem de Jacobina no espelho, do mesmo modo que aqueles que não têm mais alma por tê-la vendido, remonta à "velha alegoria da sombra perdida, corrente na demonologia e tornada famosa no Romantismo pelo *Peter Schlemihl*, de Adalbert von Chamisso" ("Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 28).

Brás Cubas, pois, se este é um defunto-autor, aquele é, em certo sentido, um morto em vida que conta sua própria história, a história da perda de sua alma.

Desse modo, a frase final do conto — "Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" —, direta e cortante, não poderia ser também uma sugestão de Machado, envolta em sombras, de que Jacobina (e todos os que possam ser vistos como uma de suas imagens — os capitalistas como ele em primeiríssimo lugar, mas quem dentre nós não se reconheceria, um pouco mais ou um pouco menos, nesse jogo de espelhos?) *desce de novo (ou de volta) aos infernos*? Se assim for e se retomarmos o início do conto, quando o narrador se refere ao morro de Santa Teresa (aliás, sintomaticamente conhecido no passado, até a construção do convento de Santa Teresa, como morro do *Desterro*) como um lugar "entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada", não há como não associar cidade e inferno. Difícil então será fugir ao que acabou se tornando lugar-comum: o inferno é aqui... Mas, se a cidade, como o sertão, é o mundo, talvez seja melhor lançar mão novamente de uma outra fala do personagem criado por Guimarães Rosa, Riobaldo, dos mais admiráveis de toda a nossa literatura, que veio se juntar a alguns dos personagens machadianos mais célebres, e que também acabou por se meter com o demônio, de cuja existência *em si*, fora do homem, contudo, nunca deixou de duvidar: "aí foi que eu pensei o inferno feio deste mundo".[28]

André Luis Rodrigues é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

28 Op. cit., p. 364.

Que reino é esse?

Eugênio Vinci de Moraes

Resumo Com este artigo quer se mostrar de que forma Machado de Assis "traduz" para seu sistema literário as fontes estrangeiras, em particular no conto "As academias de Sião". No caso a fonte é *O príncipe*, de Maquiavel, que, embora não aludido diretamente, serve de referência nuclear para essa história, a qual, em última instância, pode ser vista como uma fábula a respeito da natureza do poder.
Palavras-chave Fontes italianas; Maquiavel; poder; Machado de Assis.

Abstract *In this paper, we intend to demonstrate how* Machado de Assis *"translates" foreign sources into his literary system, particularly in the tale* "As academias de Sião"*. In that case, the source is* The Prince, *by Machiavelli, which — although not directly referred to — functions as an essential reference for this tale, which can be ultimately considered as a fable on the nature of power.* ***Keywords*** *Italian sources; power; Machiavelli;* Machado de Assis.

Das fontes italianas em Machado de Assis Ainda são muito acanhadas as pesquisas sobre as fontes italianas na obra de Machado de Assis, sem contar a tímida repercussão dos trabalhos publicados a esse respeito. Há, entre estes, desde o ensaio de Otto Maria Carpeaux, "Uma fonte da filosofia de Machado de Assis" (1948),[1] passando pelos estudos de Edoardo Bizarri — mais conhecido por sua tradução para o italiano das obras de Guimarães Rosa —, *Machado de Assis e a Itália* (1961) e "Machado de Assis e Dante" (1965), e Jean-Michel Massa, *La présence de Dante dans l'oeuvre de Machado de Assis* (1965), até chegar a análises parciais de alguns autores italianos como Leopardi e Maquiavel, encontradas em ensaios de Bosi e Alcides Villaça,[2] por exemplo. Todos eles, sem contar os não mencionados aqui, apontam para importantes perspectivas de análise da obra machadiana, de modo que vale a aposta em aprofundá-las.

Decerto, o forte influxo da literatura francesa no século XIX contribui para isso, como conjectura Jean-Michel Massa: "A irradiação da literatura francesa, mais

1 Posteriormente foi incluído na coletânea *Reflexo e realidade* (Rio de Janeiro: Fontana, 1976).

2 Os artigos de Bizarri foram publicados pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. O ensaio de Alfredo Bosi é a "A máscara e a fenda", escrito em 1982; e o de Alcides Villaça, "Machado, tradutor de si mesmo", em 1998.

estrepitosa, mais constante também, poderia ter mascarado em parte a influência italiana. A floresta não deve fazer com que esqueçamos as árvores".[3] No que se refere aos estudos dos empréstimos literários em geral, com exceção dos franceses,[4] há poucas pesquisas sistemáticas ou continuadas. Só para dar dois exemplos de lacunas importantes nessa área, faltam estudos mais abrangentes sobre a presença de Shakespeare e Goethe na obra machadiana. Em que pesem os estudos de Eugênio Gomes e Helen Caldwell, a análise da presença do escritor inglês na obra de Machado ainda é bem reduzida em relação à sua importância. Goethe é um caso mais dramático, quase não há estudos sobre o assunto.[5]

Por outro lado há alguns ramos que pouco a pouco se estendem e se firmam, como é o caso dos estudos do gênero cômico-fantástico cujo arranco partiu do ensaio de José Guilherme Merquior de 1971.[6] Já é possível ver neles diferentes pontos de vista no trato com a fonte estrangeira, cuja inclinação vai depender da maior ou menor relevância que o pesquisador der à fonte ou ao original, ou conforme sua visada for mais universalista ou localista. Este é um dos pontos centrais dos estudos dos empréstimos literários: que perspectiva adotar diante da ficção machadiana? Há alguns desafios que pedem para serem superados ou ao menos delimitados, como o dilema entre os estatutos local e universal de nossa literatura, que ocupou grande parte da crítica literária dos séculos XIX e XX. A princípio, pode parecer que tal discussão seja acessória, mas basta ver, tanto de forma retrospectiva como atual, que em todo estudo desse gênero há uma escolha feita, seja declarada ou não. Peguem-se os estudos sobre o gênero cômico-fantástico

3 *"L'irradiation de la littérature française, plus éclatante, plus constante aussi, a peut-être masque en partie cette influence italienne.La fôret ne doit pás nous faire oublier les arbres"* (Conferência apresentada no VII Congresso Nacional da Sociedade Francesa de Literatura Comparada, em 27 de maio de 1965), in: BOTREL, J. F. *Études luso-brésiliennes*. Paris: PUF, 1966, p. 1.

4 Vejam-se as pesquisas minuciosas de Gilberto Pinheiro Passos, o qual examina os empréstimos franceses nos romances de Machado. Seu estudo mais recente é *Capitu e a mulher fatal*. Análise da presença francesa em *Dom Casmurro* (São Paulo: Nankin, 2003).

5 Tenho notícia apenas do livro de A. Fonseca Pimentel, *A presença alemã na obra de Machado de Assis* (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974).

6 "Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*". In: *Crítica — 1964-1989*. Ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Foi escrito em Bonn, em 1971, e publicado na revista *Colóquio* (Lisboa), n. 8, jul. de 1972.

mencionados acima. Alguns estudos se mostram mais universalistas, como os de Enylton Sá Rego e Ivan Teixeira, que investem nas semelhanças de estilos e temas entre Machado e Luciano de Samósata.[7] Outros enxergam diferenças, em geral produzidas pelo "lastro de realismo",[8] de cunho local, que eventualmente a obra machadiana imporia ao repertório estrangeiro. Valentim Facioli, por exemplo, em seu *Defunto estrambótico*, trata da herança luciânica dentre o conjunto dos outros empréstimos que Machado trabalhava "sem imitar ninguém e buscando sempre construir e preservar a independência intelectual e artística".[9]

Do meu lado, inclino-me também para essa segunda perspectiva, que põe o acento na letra local. Para os fins deste artigo, esse local será mais uma tentativa de analisar de que forma Machado absorve ou transpõe ou deforma o repertório literário universal, no caso a presença do *Príncipe* de Maquiavel,[10] em sua obra, com base na análise do conto "As academias de Sião". Para ser mais preciso, de que maneira essas fontes são *traduzidas* pelo sistema literário machadiano, como elas se adaptam ou se arranjam em seu texto. Ou seja, pretende-se abordar o empréstimo não como mera atualização da fonte, mas como apropriação pela obra de chegada, cujo processo é devedor de razões localistas.

Essa idéia de *tradução* é apropriada — sem deturpá-la, espera-se — da formulação desenvolvida por Alcides Villaça em um artigo publicado em 1998, "Machado, tradutor de si mesmo", em que o crítico descreve o narrador-tradutor machadiano "como um operador do desproporcional"[11] que vai transformando em equivalências o que na origem eram desproporções, o que daria margem a uma estabilidade ao narrador, o qual se fixaria nessa operação, fundando valores, salvo engano,

7 REGO, E. S. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989; TEIXEIRA, I. Introdução. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

8 VILLAÇA, A. "Machado, tradutor de si mesmo". *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo), n. 51, p. 4, jul. de 1998.

9 *Um defunto estrambótico*. Análise e interpretação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 63.

10 Machado de Assis possuía um exemplar em francês do *Príncipe* e de fragmentos de outras obras de Maquiavel: *Essai sur les oeuvres et la doctrine de Machiavel, avec la traduction littérale du Prince et de quelques fragments historiques et littéraires par Paul Deltuf* (Paris: c. Reinwald, 1867). Não foi possível até agora ter acesso a essa obra, que se encontra na ABL (ver JOBIM, José Luis (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 44).

11 VILLAÇA, A. Op. cit., p. 9.

a torto e a direito, sem compromisso a não ser consigo mesmo. A formulação é mais complexa que isso, mas para o horizonte deste artigo basta, creio, o levantamento e a identificação do que é maquiaveliano nos contos analisados — quer dizer, aquilo que não foi *a princípio* traduzido — e o que é mais machadiano e menos principesco — ou seja, o que foi traduzido.

O reino de Sião N'"As academias de Sião", o texto do escritor florentino parece servir para criar um contraponto a algum modelo de governo que o narrador insinua parodiar ou pretende mesmo caracterizar. Mas como a alusão ao livro de Maquiavel não é direta, esse contraponto exige uma análise minuciosa do conto, ainda mais que se trata quase de uma fábula, uma história sem data, imemorial e fantástica. Sabe-se também que essa forma pode servir tanto para "produzir um efeito de estranheza no leitor ao expor situações correntes no contexto a que pertencem [...] o escritor e os seus leitores",[12] como aponta Alfredo Bosi, quanto para dissimular uma alusão direta a esse contexto, em razão do teor de sua crítica ou paródia.

O conto encerra as *Histórias sem data* (1884) e estaria entre aqueles que Machado diz, na "Advertência" à coletânea, justificarem literalmente o título: "De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias sem data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago". Em tempo indefinido, em lugar remoto, o estatuto de veracidade da história logo é posto em xeque: "Conhecem as academias de Sião? Bem sei que em Sião nunca houve academias: mas suponhamos que sim, e que eram quatro, e escutem-me".[13] Desse modo, o leitor já embarca na mais pura ficção. Mas não ficção qualquer. Fábula em que o aspecto híbrido parece prevalecer, talvez até como seu elemento constitutivo. Note-se que a junção se faz entre um país do Oriente e uma instituição intelectual típica do Ocidente. E tal formação (ou deformação) seguirá livre curso no conto, e seus ecos, como veremos, não serão poucos.

No princípio, as tais academias eram quatro. Logo ao fim da primeira parte, resta apenas uma, por causa de uma controvérsia sobre a sexualidade das almas que degenera em pancada, sangue e esquartejamento — controvérsia que surgira graças

12 BOSI, A. "A máscara e a fenda". In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 94.

13 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989, p. 13.

aos modos do rei Kalaphangko, que "era virtualmente uma dama". A academia que defendia a existência de almas masculinas e femininas armara um plano para derrotar as outras três, as quais propugnavam a alma neutra. Tramóia que consistia pura e simplesmente em aniquilar os adversários: "A rivalidade desgrenhou-se, pôs as mãos na cintura, baixou à lama, à pedrada, ao murro, ao gesto vil, até que a academia sexual, exasperada, resolveu dar cabo das outras, e organizou um plano sinistro...". Logrado o plano, o que se viu causou horror em todo reino, menos na bela — e máscula — concubina, a predileta do rei: "Uma só pessoa aprovou tudo: foi a bela Kinnara, a flor das concubinas régias".

E assim termina a primeira parte. E uma vez vencedora a tese da alma sexual, a astuciosa concubina propõe ao rei torná-la oficial, o que é feito, e o resultado imediato é a restauração da paz pública. Assim termina a segunda parte. Na próxima seção, Kinnara vai mais além e consegue convencer Kalaphangko a trocar de alma com ela. Ele anui mais uma vez, e esse pequeno capítulo termina com auspicioso anúncio: "Sião tinha, finalmente, um rei". Na quarta e última parte descrevem-se as ações do "novo" rei, ponto em que se concentram as lições, salvo engano, do *Príncipe*.

O rei efeminado: Kalaphangko No início da narrativa encontramos, na caracterização do rei, o primeiro substrato maquiaveliano: "Tudo nele respirava a mais esquisita feminidade: tinha os olhos doces, a voz argentina, atitudes moles e obedientes e um cordial horror às armas". Mais adiante, no início da segunda seção, em contraste com o final da primeira, o narrador o descreve "molemente deitado aos pés da concubina", posição na qual — note-se também esse "aos pés da concubina" — inicia um diálogo com ela, em que se mostra *irresoluto* e *neutro ao ser instado a se decidir a respeito da "querela" sobre as almas:*

— Outro absurdo, Kinnara. Não, não creio na alma neutra, nem na alma sexual.
— Mas então em que é que Vossa Majestade crê, se não crê em nenhuma delas?

E para ficarmos nesse curioso reino da crença, mais adiante, no episódio em que Kinnara vai persuadi-lo a trocar de alma com ela, ele diz, gaiato: "— Não creio no meu próprio decreto [...]". E pouco antes, argüido sobre como iam os pagamentos de impostos no reino, diz à concubina:

— Ohimé! exclamou ele, repetindo essa palavra que lhe ficara de um missionário italiano. Poucos impostos têm sido pagos. Eu não quisera mandar cortar a cabeça aos contribuintes... Não, isso nunca... Sangue? sangue? não, não quero sangue...

Essa passagem remete a uma anterior, em que se acrescenta mais uma de suas qualidades, ligadas agora a seu espírito folgazão: "Os guerreiros siameses gemiam, mas a nação vivia alegre, tudo eram danças, comédias e cantigas, *à maneira do rei* que não cuidava de outra coisa". Note-se a ambigüidade da descrição: seu horror ao sangue não impede que o sangue de fato "tinja as vielas e águas de Bangkok"; tampouco sua inclinação pela festa e sua ojeriza à guerra evitam o sofrimento de seus soldados. E esse aspecto nos faz ir finalmente ao *Príncipe*.
Maquiavel é claro quanto ao mau uso da piedade, sobre os estragos que ela pode causar à coletividade:

> Dando os pouquíssimos exemplos necessários, será mais piedoso do que aqueles que, *por excessiva piedade, deixam evoluir as desordens, das quais resultam assassínios e rapinas*; porque estes costumam prejudicar uma coletividade inteira, enquanto as execuções ordenadas pelo príncipe ofendem apenas um particular.[14]

Este trecho do *Príncipe* serve como uma luva ao rei de Machado. E um rei que arruína o reino pode arruinar-se a si mesmo: "Os príncipes irresolutos que, para fugir dos perigos imediatos, seguem o mais das vezes a *via da neutralidade*, quase sempre se arruínam" (p. 107). Contudo, Kalaphangko tem a seu favor o fato de ser um rei natural — poder legado via laços hereditários —, condição que segundo Maquiavel facilita a vida do príncipe, que basta não se tornar odioso aos seus súditos para não deixar de ser reverenciado. Por essa razão Maquiavel se detém muito pouco nesse caso e dedica quase todo seu livro aos principados novos, nos quais os mandatários têm de se haver com a própria astúcia e engenho (*virtù* na língua do florentino) para bem governarem.
Assim, à luz do *Príncipe*, passamos a ver nas "Academias" uma descrição desses modos de principado através das hesitações do rei efeminado e das *virtudes* —

14 MAQUIAVEL, N. *O príncipe*. Trad. M. J. Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 79 (grifos meus). Daqui em diante as citações serão acompanhadas do número da página no corpo do texto e os grifos, meus.

entendidas como capacidade de reverter a Fortuna a favor de si, muito distante de uma virtude moral cristã e medieval — da concubina máscula.

Para Maquiavel um príncipe efeminado acaba por mal governar; até Alexandre, o Grande, não escapa a essa objeção: "Alexandre: ele foi de tamanha bondade [...], sendo tido como *efeminado* e homem *que se deixava dominar pela mãe*, caiu por isso em desprezo; seu exército conspirou contra ele e o massacrou" (p. 93). No conto em questão, o mandatário se deixa levar pela concubina, mas, ao contrário do que sucedeu com o imperador, tal vassalagem levou a um período de boa governança em Sião — mas só porque ele deixa de governar. Bom governo, diga-se, no sentido maquiaveliano, como veremos mais adiante. E lê-se mais no *Príncipe*: "Torna-o [o príncipe] desprezível ser tido como *inconstante, leviano, efeminado, pusilânime e irresoluto*, coisas que um príncipe deve evitar como os escolhos, devendo empenhar-se para que, em suas ações, se reconheça grandeza, ânimo, ponderação e energia" (p. 87). Tais características talvez para um príncipe natural não sejam fatais, mas para um príncipe novo, segundo Maquiavel, são desastrosas.

O rei másculo: Kinnara Com efeito, temos na caracterização do rei siamês traços seguramente inspirados no *Príncipe*, que ficarão ainda mais evidentes ao serem contrastados com os da concubina. Esta parece incorporar a *virtù* como a elaborou Maquiavel, a começar por sua condição de "príncipe novo", quer dizer, de alguém que chega ao poder não por via da hereditariedade. E esse parece ser o caminho mais digno de apreço para o florentino: "E, como a passagem de simples cidadão a príncipe supõe *virtù* ou fortuna, parece que uma ou outra dessas duas coisas ameniza, em parte, muitas das dificuldades. Contudo, *aquele que depende menos da fortuna consegue melhores resultados*" (p. 23-4). No caso da concubina, ecoa o hibridismo de que falamos, pois ela é ao mesmo tempo "simples cidadão" (na alma, sede de sua *virtù*) e príncipe natural (corpo de Kalaphangko). Mas fiquemos por enquanto em suas características decalcadas do *Príncipe*.

Um primeiro aspecto de Kinnara, já mencionado aqui, é o de sua impassibilidade em face da crueldade das ações dos acadêmicos. É assim que ela nos é apresentada pelo narrador. A página em que se descrevem esses atos é bastante crua e direta, lembrando outros contos como "O conto alexandrino", de 1883, e "A causa secreta", de 1885:

> Nem preâmbulo, nem piedade. Caíram-lhes em cima, espumando de raiva. Os que puderam fugir, não fugiram por muitas horas; perseguidos e atacados, morreram na beira do rio, a bordo das lanchas, ou nas vielas escusas. Ao todo, trinta e oito cadáveres. Cortaram uma orelha aos principais, e fizeram delas colares e braceletes para o presidente vencedor, o sublime U-Tong.

Dessa acolhida fria da crueldade chegamos às suas ações, na quarta seção, depois de sua alma ter penetrado no corpo de Kalaphangko e tomado as rédeas do reino. Suas primeiras medidas foram voltadas para agradar aos amigos, os acadêmicos, dando-lhes honrarias, presentes e o título, a pedido deles, de "Claridade do Mundo". E também favoreceu os bonzos — que tiveram papel importante em sua tomada do poder —, construindo-lhes pagodes e queimando cristãos. Também tratou de decapitar onze sonegadores de impostos, razão pela qual "tudo se regularizou". Além disso, pretextou uma guerra, a qual foi a "campanha mais breve e gloriosa do século", comemorada por isso com "festas esplêndidas". Esses atos coroam o rei de êxito, que volta da guerra com um novo e decisivo plano, o de matar a concubina, em cujo corpo se acomodava contente a alma de Kalaphangko. O fato é que a troca das almas feitas por ambos tinha um prazo, e, como estava expirando, o rei "meditava uma tragédia" e "cuidava em iludir a cláusula, matando a linda siamesa".
Em resumo, Kinnara, seja em que corpo atue, soma algumas qualidades maquiavelianas, as quais poderão ser vistas com mais clareza indo ao *Príncipe*. Vimos já que Maquiavel não descarta a crueldade como mecanismo político (o que não quer dizer que descarte a piedade, tudo vai da situação), mas mesmo essa deve ser usada tendo em vista sua utilidade para os súditos:

> [existem] crueldades mal usadas e bem usadas. Bem usadas se podem chamar aquelas (se do mal é lícito dizer bem) que se fazem de uma só vez por necessidade de segurança, e depois não se insiste nelas, mas se convertem na maior utilidade possível dos súditos. Mal usadas são aquelas que, embora sejam poucas no princípio, antes crescem do que se extinguem com o tempo. [p. 41]

Kinnara não só aprovou as barbaridades perpetradas pelos acadêmicos como também as praticou quando à frente do reino, mas dessa vez voltadas para o bem

dos súditos, além de ladeadas de outras ações que, em seu conjunto, trouxeram "grandes melhoras" ao reino. Neste trecho do *Príncipe*, é possível vê-las em bloco:

> Quem, portanto, num principado novo, julgar necessário garantir-se contra os inimigos, conquistar amigos, vencer pela força ou pela fraude, *fazer-se amado e temido pelo povo*, ser obedecido e reverenciado pelos soldados, *eliminar aqueles que podem ou devem prejudicá-los, introduzir mudanças na antiga ordem*, ser severo e grato, *magnânimo e liberal*, eliminar as milícias infiéis, criar outras novas, manter as amizades do rei e dos príncipes de modo que o beneficiem com solicitude e temam ofendê-lo, não pode encontrar melhor exemplo que as ações deste duque.

Nessa descrição das ações de Cesare Borgia vê-se o modelo para as do "novo" rei de Sião. Logo se faz *temer* ao decapitar os sonegadores remissos, quando a "nação começou de sentir o peso grosso, para falar como o excelso Camões"; e amado, após ir à guerra e voltar coberto de glória e também indiretamente ao melhorar a justiça e a legislação. Os cristãos, como vimos, fazem parte daqueles que devem ser *eliminados*, afinal os bonzos são os sacerdotes de Sião. Sem contar os presentes, além das honrarias, que distribuiu aos acadêmicos: "[...] crocodilos empalhados, cadeiras de marfim, aparelhos de esmeralda para almoço, diamantes, relíquias". Note-se, nada ligado à ciência. E, por fim, Machado fez vir à tona a questão da fraude, que é clara no texto de Maquiavel: "Entretanto, por experiência, vê-se, em nossos tempos, que fizeram grandes coisas os príncipes que tiveram *em pouca conta a palavra dada* e souberam, com astúcia, enredar a mente dos homens, superando, enfim, *aqueles que se pautaram pela lealdade*" (p. 83). E ainda, um pouco mais adiante:

> Assim, um príncipe prudente não pode, nem deve, guardar a palavra dada, quando isso se torna prejudicial ou quando deixem de existir razões que o haviam levado a prometer. Se os homens fossem todos bons, este preceito não seria bom, mas, como são maus e não mantêm sua palavra para contigo, não tens também que cumprir a tua. [p. 84]

Não podemos esquecer ainda o papel benéfico dos inimigos interpostos pela fortuna que dá ao rei a "oportunidade de superá-los e possa, por meio da escada colocada por seus inimigos, subir mais alto" e desse modo granjear fama e respeito de

seus súditos: "Acima de tudo, deve um príncipe procurar dar de si, em cada uma das suas ações, uma imagem de grandiosidade e de excelente engenho", o que o rei de Sião faz, como vimos, através da guerra.

Antes de irmos adiante, porém, é preciso ver mais de perto de que forma os acadêmicos são descritos no conto e que relação estabelecem com o rei de Sião, tanto com o efeminado quanto com o másculo.

Os acadêmicos: Claridade do mundo, palhas e pulhas No episódio capital em que o rei pensa em matar a concubina, pela primeira vez ele hesita, pois tem dúvida se essa ação pode não só matar Kinnara mas a ele também, pois o corpo é seu, uma vez que suas almas estão trocadas. Recorre então aos acadêmicos, o que consuma a imagem definitiva dos sábios, que desde o início do conto vem se formando.

Eles são arrogantes, simuladores e violentos. Na primeira parte da narrativa alternam-se sua pretensão de portarem a sabedoria do universo e os seus atos de crueldade. Nesse aspecto, esta passagem é exemplar:

> nenhuma das rivais *arremessou um impropério* que não fosse escrupulosamente derivado do sânscrito, que era a língua acadêmica, *o latim de Sião*. Mas dali em diante perderam a vergonha. [grifos meus]

Conhecimento em par com a violência, algo aliás que parece repetir o "Conto alexandrino", em que Pítias e Stroibos fazem de sua prática científica um exercício de crueldade. Após o massacre das três academias, os vencedores, enfeitados com adornos feitos de pedaços dos adversários, se autoproclamam: "[...] o arroz da ciência e a luminária do universo".

Mas essa representação vai se modificar no final do livro. Graças a um relacionamento mais próximo entre o rei e eles, a imagem muda: "eram a claridade do mundo, e separadamente uma multidão de camelos". Juntos, como instituição, eram sábios, mas individualmente verdadeiros néscios, sem exceção. Essa mudança ocorre por causa do fracasso das tentativas do rei em saber, por intermédio deles — de forma indireta, claro —, se a morte da concubina poderia provocar a sua. Ele logo desiste ao descobrir que não passam, no fundo, de farsantes. Ao final, dão forma ao enigma que encerra o livro, em tom de galhofa:

A bela Kinnara (antigo Kalaphangko) tinha os olhos esbugalhados de assombro. Não podia entender como é que quatorze varões reunidos em academia eram a claridade do mundo, e separadamente uma multidão de camelos.
Kalaphangko, consultado por ela, não achou explicação. Se alguém descobrir alguma, pode obsequiar uma das mais graciosas damas do Oriente, mandando-lha em carta fechada, e, para maior segurança, sobrescrita ao nosso cônsul em Xangai, China.

Quanto à relação que mantêm com o rei, deram uma doutrina ao Estado, a da alma sexual; mediante isso foi possível a concubina trocar de alma com o rei e governar o reino. Por isso são presenteados, consumando a aliança entre o Estado e os intelectuais. Tornam-se oficiais, quase elevados a mandarins:

Não elevou os seus membros ao mandarinato, pois *eram mais homens de pensamento que de ação e administração*, dados *à filosofia e à literatura*, mas decretou que todos se prosternassem diante deles, como é de uso aos mandarins. [grifos meus]

Na realidade, não passavam de homens de ação e dissimulação, cujo enigma final parece debochar disso. Por fim, por breve espaço de tempo exercem o papel de conselheiros do rei, sem deixar de exibir sua índole de bajuladores, ocasião em que exercem um outro saber, a retórica:

— Nós, desprezíveis *palhas*, corremos ao chamado de Kalaphangko.
— Erguei-vos, disse benevolamente o rei.
— O lugar da poeira é o chão, teimaram eles com os cotovelos e joelhos em terra.
— Pois serei o vento que subleva a poeira, redargüiu Kalaphangko; e, com um gesto cheio de graça e tolerância, estendeu-lhes as mãos.

Retórica também abraçada pelo rei, a qual parece ser a característica do discurso da "elite" de Sião.[15] Mas não obstante eles passarem de "palhas" a "pulhas" ("Mas, na verdade, nunca a lua nem o sol cobriram mais singulares *pulhas* do que esses

15 Retórica essa que também é adotada para fins de paródia pelo narrador (para aprofundamento desse aspecto ver, de Sonia Brayner, "Metamorfoses machadianas". In: *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 55-72).

treze..."), ao flagrar-se sua falta de caráter e engenho, não deixam de exercer sua função de sábios de Sião, que agora não passa de encenação pura, de "marketing" mesmo, espalhando por Bankocg o título obtido mediante cantorias e festejos:

> E a música vinha chegando, agora mais distinta, até que, numa curva do rio, apareceu aos olhos de ambos um barco magnífico, adornado de plumas e flâmulas. Vinham dentro os quatorze membros da academia (contando U-Tong) e todos em coro mandavam aos ares o velho hino: "Glória a nós, que somos o arroz da ciência e a claridade do mundo!".

Nisso, iam consoantes aos novos tempos, agora com a volta da alma feminina de Kalaphangko ao corpo do rei, uma vez que este era sobretudo festeiro e lascivo. Assim como vaga-lumes, deslizam pela história de uma forma ou de outra rodeando o Estado, sempre a Seu serviço e ao deles próprios.

Assim, os acadêmicos são caracterizados como violentos, bajuladores, festivos, retóricos, néscios, pulhas, mas representados sobretudo pelas imagens ligadas à luz — claridade, luminárias —, como de iluministas esclarecidos, que simulam sua sabedoria, mero artifício que procura sempre elevá-los, destacar sua aparência. A par das luzes, vão os adornos, seja no plano da expressão, como na retórica, nos títulos e nos hinos, seja no plano material, como na indumentária, nas plumas e flâmulas. Sem dúvida alguma essas qualidades os mantêm no poder, em que pese terem sido flagrados por Kinnara como farsantes e néscios.

Um reino singular Há então um claro contraste entre um rei fraco e um rei forte, dotado de *virtù*. À roda deles, os acadêmicos, com os quais o Estado tem relações para lá de estreitas. Sendo assim, resta saber que função tal contraste tem na economia geral do conto, e como as relações com os sábios da terra o especificam.

Temos, de um lado, uma clara descrição da ação política como tal, da ruim e da boa nos termos do *Príncipe* de Maquiavel; e de outro, uma constituição de uma política singular, guiada por homens, instituições e valores bizarros. Nos termos em que falamos mais acima, com base no mecanismo de tradução machadiano, foi possível ver as equivalências entre o *Príncipe* e o conto de Machado, que acentuariam o aspecto da reiteração do *mesmo*, mas faltaria ver, caso existam, a deformação ou reducionismo da fonte, do *diferente*:

As "proporções" a que se refere a personagem desse conto, remetendo-nos a Maquiavel, têm o sentido duplo das traduções machadianas: tanto implicam o reducionismo implícito ou explícito do modelo quanto a manutenção do mesmo sentido básico do "original", atualizado e "traduzido".[16]

O primeiro sinal de que esse príncipe em terras orientais não se encaixa ao modelo do príncipe renascentista vê-se na conformação do rei de Sião. Ou seja, quando o rei passa a governar com a alma de Kinnara, vimos que ele se transformara num duplo: a Fortuna é de um homem (corpo); e a *virtù*, de outro (alma). Apesar de aparentemente resolver-se a questão já que a alma masculina adentrou o corpo de mesmo sexo, pondo fim à androginia implícita inicial, um outro duplo é criado. Tanto é assim que a morte de um deles pode provocar a do outro. A autonomia que o rei tivera até então sucumbe a sua formação, despropositada e como tal condenada a outra ordem que a decantada no *Príncipe*.

Além disso, a concubina, antes de propor ao rei a troca das almas, propõe-lhe uma panacéia: "— E se eu lhe der um *remédio a tudo*?". Sugere-se, portanto, que o Estado está doente e ela tem a solução não circunstancial ou parcial, mas absoluta. E de fato, há uma breve Idade do Ouro em Sião, seis meses, que logo retorna à sua ordem natural, ou seja, despropositada, sob o governo do rei efeminado. A essência do remédio ou o seu veículo é mágico, prescinde de fórmulas só conhecidas por um bonzo da terra, que permite que troquem as almas, concubina e rei, entre si. Essa solução, à diferença do emplastro Brás Cubas, parece ser capaz de fato de curar os males do reino. É, portanto, em todos os aspectos, "um remédio sublime", a não ser por sua validade, que expira em seis meses. Para que se efetivassem seus efeitos seria necessário matar Kalaphangko. O veneno selaria a posologia necessária para enquadrar o reino nos moldes da política maquiaveliana. Mas enquadraria de fato? Não, pois o fundamento da política de Sião é mágico e, portanto, destituído de formas de mediação que a institua permanentemente. Basta uma outra magia para tudo se desfazer. Além disso, ela não se efetiva em razão do consórcio sobrenatural que une Kinnara a Kalaphangko. A política, como tal, cessa aí.

16 VILLAÇA, A. Op. cit., p. 12.

A magia ou o sobrenatural é princípio da natureza de Sião, uma espécie de *verità effetualle delle cose* maquiaveliana às avessas.[17] Na Sião machadiana parece que o mundo que *deveria ser* é o Estado sendo governado conforme o *Príncipe*, segundo vimos nas expressões "restauração da paz pública", "agora tudo se regularizou", "Sião finalmente tem um rei". Acontece que essa "nova ordem" se desfaz em um semestre: o rei efeminado, o antipríncipe, volta a governar. Então, a *verdade efetiva das coisas* aplicada ao reino de Sião, segundo o narrador machadiano, faz ver o reino *como ele é*, reino em cujas bases vige uma estranheza. Um estranho e surdo vínculo entre a metafísica e a política que paira por todo o conto, entre homens de ação e homens de pensamento. Os pensamentos, pois, são brilharecos; e as ações, inúteis ou extravagantes. Há mesmo um conúbio, uma política fundada num ser despropositado, ou seja, num duplo. Um disparate, quer dizer, a conjunção de elementos opostos e antagônicos num ser só, num indivíduo só. Indistinção como princípio, como nos moldes que José Antonio Pasta Jr. viu em sua leitura do *Grande sertão: veredas*:

> a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. É o caso de insistir que [...] não se trata aí de uma mistura entre outras, a acrescentar à extensa lista de hibridismos, mas do princípio mesmo de hibridização [...].[18]

A indistinção é a marca geral e, como axioma, se vê representada na confusão entre os suspiros do rei e os pensamentos dos acadêmicos (vaga-lumes cor de leite), que as estrelas, tomando estes por aqueles, fazem. Não bastasse isso, desfeita a confusão, testemunham o mito da formação da Via-Láctea: "Uma noite, foram em tal quantidade os vaga-lumes, que as estrelas, de medrosas, refugiaram-se nas alcovas, e eles tomaram conta de uma parte do espaço, onde se fixaram para sempre com o nome de Via-Láctea" (p. 163). Quer dizer, os pensamentos dos sábios, que não passam de ouropéis, são a base do cosmos de Sião, e, por conseguinte, de tudo mais, incluída a política.

17 "Porém, sendo meu intento escrever algo útil para quem me ler, parece-me mais conveniente procurar a *verdade efetiva das coisas* do que o que se imaginou sobre elas. Muitos imaginaram repúblicas e principados que jamais foram vistos e que nem se soube se existiram na verdade, porque há tamanha distância *entre como se vive e como se deveria viver* [...]." (p. 73).

18 "O romance de Rosa. Temas do *Grande Sertão* e do Brasil." *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo), n. 55, p. 62, nov. de 1999.

De volta às fontes A perspectiva com que até agora vimos analisando o conto pressupõe, assim me parece, a presença da fonte maquiaveliana ainda que velada ou indiretamente. Mas seria tão velada assim? A menção à família dos Bórgias que encontramos no texto é uma pista bastante veemente de que Maquiavel e o seu *Príncipe* são uma das referências centrais da história: "a idéia da morte sombreava-lhe a fronte, enquanto ele afagava ao peito um frasquinho com veneno, *imitado* dos Bórgias". Essa é decerto uma alusão concreta, porque ligada à família, entre outros, de Cesare Borgia, modelo de príncipe para Maquiavel, como descrito no capítulo XVII; e também devido à imagem em que é figurada no conto, a de manter junto ao peito ("sede do coração e da alma") o frasco *imitado* dos Bórgias. E não só é uma pista evidente do parentesco do rei de Sião com o príncipe maquiaveliano, mas também da *imitação* (ou tradução) que vige no conto. E mais: essa citação ocorre em momento capital da história, o remate que entronizaria de vez o rei "másculo" de Sião. E o fato de não poder agir como um Bórgia, envenenar o rei e tomar o poder, é o que nos leva de Maquiavel a Machado, ou de Florença a Sião.

Além disso, a disputa ou a tomada do poder é o que move a narrativa — também móvel, nem precisaria dizer, do *Príncipe*. A feminidade de Kalaphangko só é um problema porque *ele é o rei*, qualidade que de algum modo impede que em Sião haja paz, que seja um reino "regular" e que, além de tudo, tenha um rei. Neste ponto uma outra fonte, aludida mais diretamente, Camões, reforça esse aspecto. Assim que o rei másculo assume o poder cita-se um sintagma do primeiro canto d'*Os Lusíadas*: "o peso grosso". Justamente o trecho em que o poeta português elenca os reis fortes, formadores da nação portuguesa:

> Nem me deixarão meus versos esquecidos
> Aqueles que nos Reinos lá da Aurora
> Se fizeram por armas tão subidos,
> Vossa bandeira sempre vencedora:
> Um Pacheco fortíssimo e os temidos
> Almeidas [...]
> ....
> Tomai as rédeas vós do Reino vosso:
> Dareis matéria a nunca ouvido canto.

Comecem a sentir o *peso grosso*
(Que polo mundo todo faça espanto)
De exércitos e feitos singulares,
De África as terras e do Oriente os mares.

Podemos dizer então que o conto discorre sobre a formação de Sião, com base em duas oposições: entre rei forte e rei fraco — esfera política; e natureza feminina e masculina — esfera metafísica ou da Natureza. Fusionadas essas duas oposições, temos um reino "outro", em que os fins jamais se completam, jamais chegam à plenitude.[19] Talvez porque sua constituição híbrida não seja destinada a isso ou a Natureza do lugar não permita.

Assim, a presença da fonte italiana — nada mais nada menos que o primeiro tratado de ciência política da era moderna — não só é pressuposto para o entendimento do conto, que de algum modo "filosofa" sobre a conquista do poder, como também é modelo que deve ser *traduzido* nos termos do sistema literário machadiano. A fonte é reposta não pelo chamado "tamanho fluminense"[20] — ao menos não diretamente —, mas pelo deslocamento que sofre ao serem aplicados seus axiomas num ambiente em que só podem malograr. As ações do príncipe maquiaveliano são eivadas da Natureza desse lugar. Em vez de medrarem, fenecem. Ou então, num registro menos ruinoso, podem vigir, mas de uma outra forma, deformadas.

Eugênio Vinci de Moraes é doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

19 Neste caso, o estudo de outro florentino é decisivo: Dante Alighieri, a quem Machado irá remeter-se para ressignificar o episódio da troca das almas. A imagem é extraída do Canto XXV do Inferno, dos ladrões transformados em serpentes, que Machado traduziu dez anos antes e que parece tê-lo impressionado bastante.

20 Porém, parece haver muitas alusões às relações entre dom Pedro II e os intelectuais durante seu reinado, cujas atividades em grande parte podem estar figuradas nesse conto. Vale lembrar, a título de curiosidade, que um desses grupos palacianos que orbitavam à volta do imperador recebeu a alcunha, no auge das críticas ao seu governo na década de 1880, de "Comissão das Borboletas", variação muito próxima dos vaga-lumes de Sião (ver, em especial, de Lilia M. Schwarcz, o capítulo "Um monarca nos trópicos", in *As barbas do imperador*, São Paulo: Cia. das Letras, 2002, pp. 125-57).

"O alienista", um conto dostoievskiano?

Boris Schnaiderman

Resumo O ensaio trata da proximidade entre Machado e Dostoiévski na crítica que ambos os escritores fizeram ao racionalismo extremado de seu tempo. A partir da análise de passagens do conto "O alienista", o autor defende que Machado seja um dos escritores em que mais se sente o pulsar da história, embora o narrador do conto não se detenha nos fatos históricos, preocupado que está em expressar o grande problema da coexistência de razão e desvario. **Palavras-chave** Machado de Assis; Dostoievski; ficção; história.

Abstract *This essay is about the proximity between Machado de Assis and Dostoevsky, given that both writers criticized the extreme rationalism of their time. By analyzing parts of the short story "O alienista", the author supports the thesis that Machado de Assis is one of the writers in which the pulse of history can be most felt, even though the short-story's narrator does not pay too much attention to historical facts, since he wants to express the big problem generated by the coexistence of reason and insanity.*
Keywords Machado de Assis; Dostoevsky; fiction; history.

O grande pensador russo da cultura, Iúri Lotman, desenvolveu em mais de um de seus trabalhos a idéia de que uma obra de literatura não é apenas o seu texto escrito, mas também todas as leituras que se fizeram dele, todas as interpretações a que deu origem. Se a idéia parece perfeitamente correta, convém acrescentar — e isso está de acordo igualmente com certas formulações de Lotman — que o desenrolar da história lança uma nova luz sobre determinados textos.

No meu entender, esse fato se liga ao que há de premonitório numa grande obra, conforme já se afirmou mais de uma vez, à capacidade que tem um escritor de apontar para elementos que só vão aparecer claramente mais tarde. Penso que não há nisso nada de sobrenatural, é apenas uma questão de sensibilidade aguçada.

Tudo isto se aplica particularmente a *O alienista*, de Machado de Assis, e este acaba expressando algo de cuja existência seus contemporâneos não podiam sequer suspeitar.

* Este trabalho constitui ampliação de um artigo publicado no Suplemento Cultura de *O Estado de S. Paulo*, que saiu com o título "O bruxo do Cosme Velho — Nos seus escritos, a história pulsa", dado pela redação, 1º.7.2000.

Já se escreveu muito sobre a crítica ao positivismo que há em Machado. Em *O alienista*, essa crítica é bem circunstanciada e contundente, dirigida em particular contra o cientificismo estreito corrente na época. Nesse sentido, ele está muito próximo de Dostoiévski. Aliás, no prefácio à tradução russa de *Dom Casmurro*,[1] a estudiosa de literatura Ina Terterian afirma que seria importante pesquisar a influência de Dostoiévski sobre Machado. Certamente, este conhecia o romancista russo, que chega a citar numa crônica, a propósito dos "mistérios do mundo eslavo" (*A Semana*, 16.12.1889), além de outras referências igualmente ligeiras. Mas ele o conheceria a ponto de ficar marcado? Isso parece pouco provável.

Data do início da década de 1880, no Ocidente, o grande impacto da literatura russa (aliás, na esteira de uma aproximação suscitada por motivações bem extraliterárias, ligadas a certas circunstâncias da competição entre as potências européias), antes disso circulavam apenas uns poucos títulos. Ora, *O alienista* saiu em 1882. Ademais, nas traduções francesas (e foi por meio da França que se deu aquela difusão maior), costumava-se então simplesmente eliminar os trechos de reflexão, pois os editores os consideravam incompatíveis com o que o leitor francês esperava de um romance ou conto. Teria Machado recorrido às traduções alemãs, como faria pouco depois André Gide? Não parece plausível, apesar de certa familiaridade de nosso escritor com textos alemães, que ele chega a citar no original.[2]

De um jeito ou de outro, porém, há uma proximidade muito grande entre a posição de Machado e a violenta crítica de Dostoiévski ao racionalismo extremado de seu tempo. E tal como na obra deste, há uma verdadeira advertência sobre o desvario a que ele pode levar. Simão Bacamarte desce ao fundo do poço

1 Machado de Assis, *Dom Casmurro*, Moscou, *Gossudárstvienoie Izdátielstvo Khudójestvienoi Litieratúri* (Editora Estatal de Literatura), 1961, tradução de T. Ivânova.

2 Baseio-me, agora, em várias passagens de suas crônicas. Por exemplo, escrevia em *A Semana*, 11 de junho de 1893: "Há algumas idéias boas nesta casaca, dizia o alfaiate de um grande poeta. *Es liegen sinige gute Ideen in diesen Rocke*" (nota de John Gledson para a edição das crônicas de Machado em *A Semana* em 1892-93 (São Paulo: Hucitec, 1996): "Heinrich Heine (1797-1856): citação favorita de Machado."). É verdade que, segundo lembra José Paulo Paes em *Tradução*: a ponte necessária (São Paulo: Ática, 1990, p. 21), Machado confessava, no livro de poesia *Falenas* (1870), que não conhecia alemão, mas, acrescento eu, é provável que o tenha aprendido depois disso. De fato, ele estudou alemão bem mais velho, se não me engano por volta de 1890.

com a sua obsessão de examinar tudo cientificamente. (E o próprio nome não terá também um caráter de advertência: o bacamarte que ameaçava então a vida dos humanos?)

Todo o conto se desenvolve como uma demonstração da impossibilidade de se estabelecer a distinção formulada pelo cientista, seu personagem central: "[...] a loucura e a razão estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde a outra começa. Para que transpor a cerca?".

Lembre-se que, preocupado em fixar justamente essa fronteira, o cientista consegue a conivência da Câmara Municipal de Itaguaí, onde a ação se desenrola, para encerrar na Casa Verde, o manicômio cuja construção ele providenciou, aqueles habitantes da cidade que ele considerava privados da razão, ou pelo menos suspeitos disso. Ora, modificando o seu critério sobre a delimitação entre a razão e a loucura, seria preciso soltar uns e encerrar outros e, como desenvolvimento perfeitamente lógico da proposição inicial, o próprio cientista acabaria trancafiando-se na instituição que fundara.

> Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a 17 meses, no mesmo estado em que entrou sem ter podido alcançar nada.

É curioso observar como essa imagem do psiquiatra que acaba internado no próprio manicômio em que trabalhava aparece mais de uma vez em literatura. Veja-se, nesse sentido, o conto "Enfermaria nº 6", de Tchekhov, que é de 1892.[3] Evidentemente, o contista russo não poderia conhecer o texto de Machado, mas, embora o enredo seja bem diferente, a preocupação central é muito semelhante, com as mesmas dúvidas sobre a fronteira entre a sensatez e a loucura.

Sem dúvida, Machado se mostra implacável ao desmascarar as tentativas de delimitar exatamente aqueles territórios e, também, o absurdo das prerrogativas atribuídas a uma instância que determinasse quem podia e quem não podia viver em liberdade, devido a essas ou aquelas características de sua pessoa. E a sua crítica

3 Traduzido por mim para o livro: TCHEKHOV, A. P. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1962, que teve depois sucessivas edições pelo Círculo do Livro e pela Abril Cultural, ambas de São Paulo.

verrumante e incisiva adquire para nós, que passamos pela experiência histórica do século XX, uma veemência que os contemporâneos do escritor não podiam sentir. Com efeito, a fé cega de Simão Bacamarte, que decide os destinos da população de Itaguaí, lembra os desatinos do nazismo, inclusive os experimentos de Mengele com seres humanos.

Há passagens no conto que fazem pensar numa clarividência histórica assombrosa em Machado. É o caso daquela atitude da Câmara Municipal de Itaguaí, aprovada por instigação do cientista, que autorizava o uso de um anel de prata no polegar da mão esquerda a todo habitante que declarasse ter sangue godo nas veias. Ora, *O alienista* é contemporâneo da teorização racista de Chamberlain, Gobineau e certos antropólogos alemães. Aliás, seria muito fácil apontar na literatura brasileira de então exemplos da marca forte deixada por essas teorias. O espantoso, realmente, é a sensibilidade com que Machado percebeu aonde essa preocupação "científica" poderia levar.

Em lugar de se deixar empolgar pelo cientificismo da época, ele parece bem cônscio do aforismo de Pascal sobre a loucura: "*Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou*", que seria citado por Foucault logo no intróito de uma das versões de sua *História da loucura*.[4]

O mesmo tema aparece nas palavras do narrador do conto *Bobók*, de Dostoiévski, que é de 1873, mas que Machado certamente não conhecia:

> Lembro-me de um gracejo espanhol, que surgiu quando os franceses, há dois séculos e meio, construíram em seu país o primeiro manicômio: "Eles trancaram todos os seus imbecis numa casa especial, para convencer os demais de que eles mesmos eram inteligentes". Mas realmente, trancando alguém num manicômio, não se vai convencer ninguém de sua própria inteligência.

Por conseguinte, com *O alienista*, Machado se inscreve entre os que souberam pressentir que a relação entre o racional e a loucura não se enquadra nas normas rígidas em que se pretendia encerrá-la. E, na realidade, era um tema de sua constante preocupação. Basta pensar, nesse sentido, em como ele vai aparecer em *Quincas Borba*.

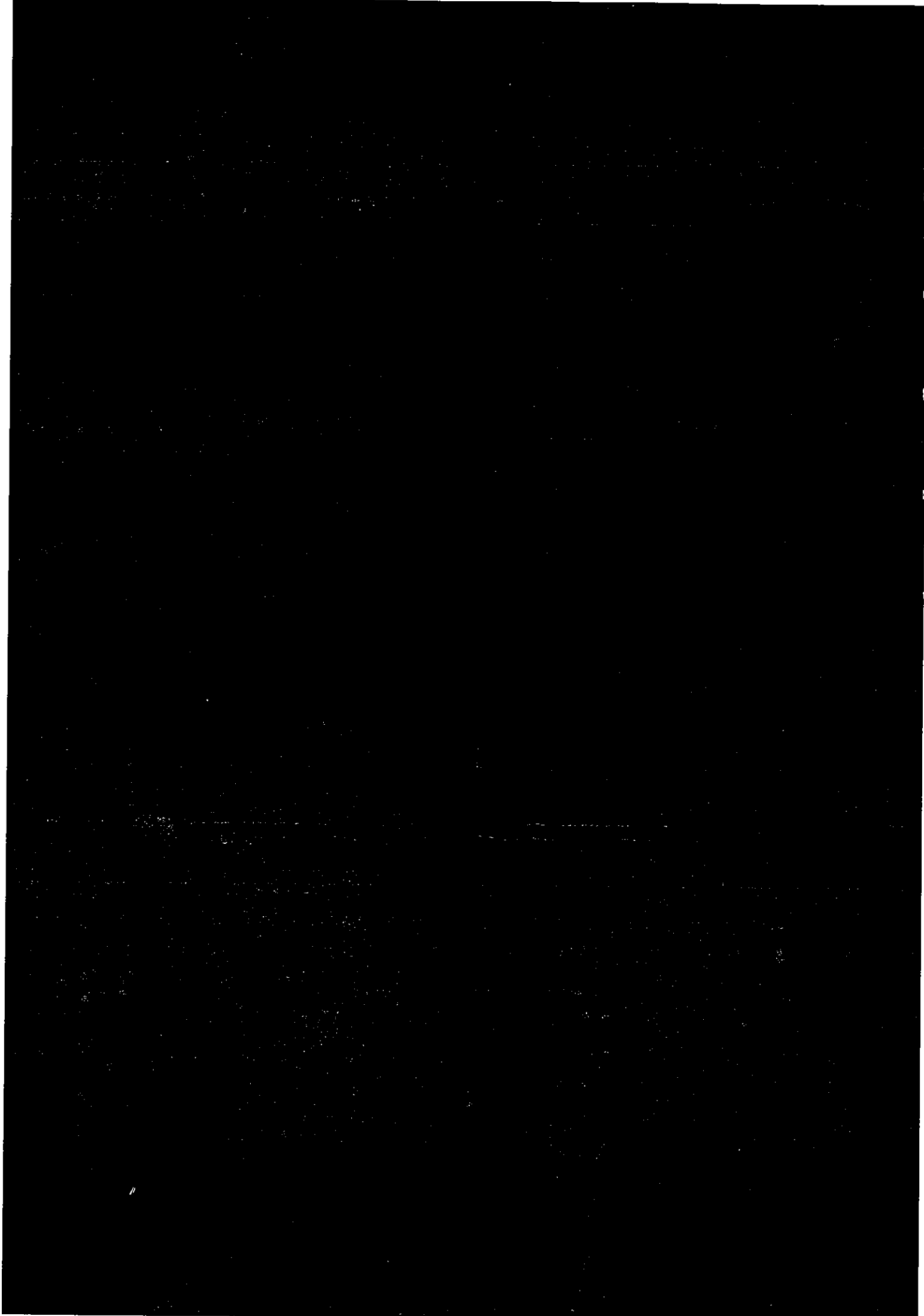
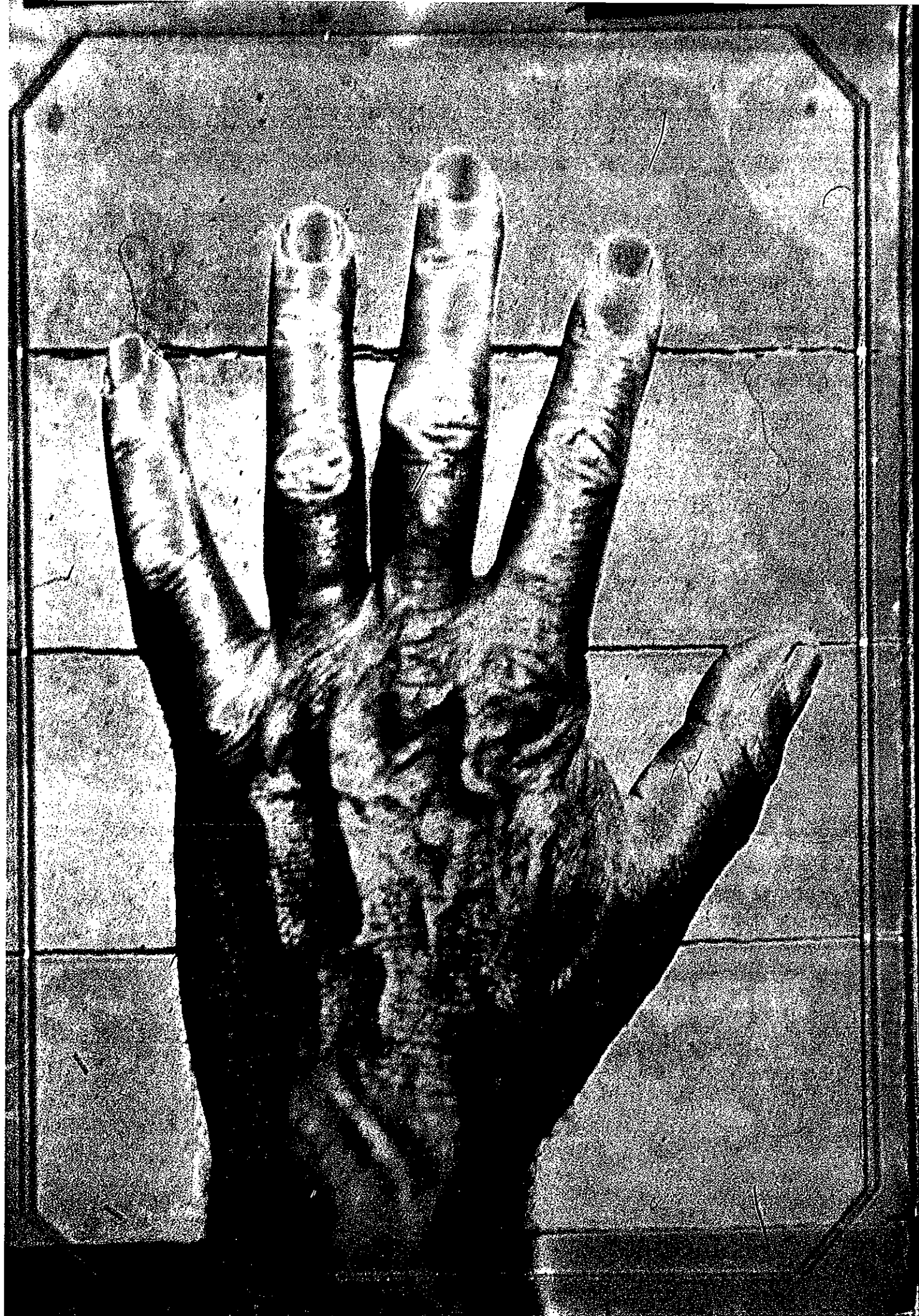
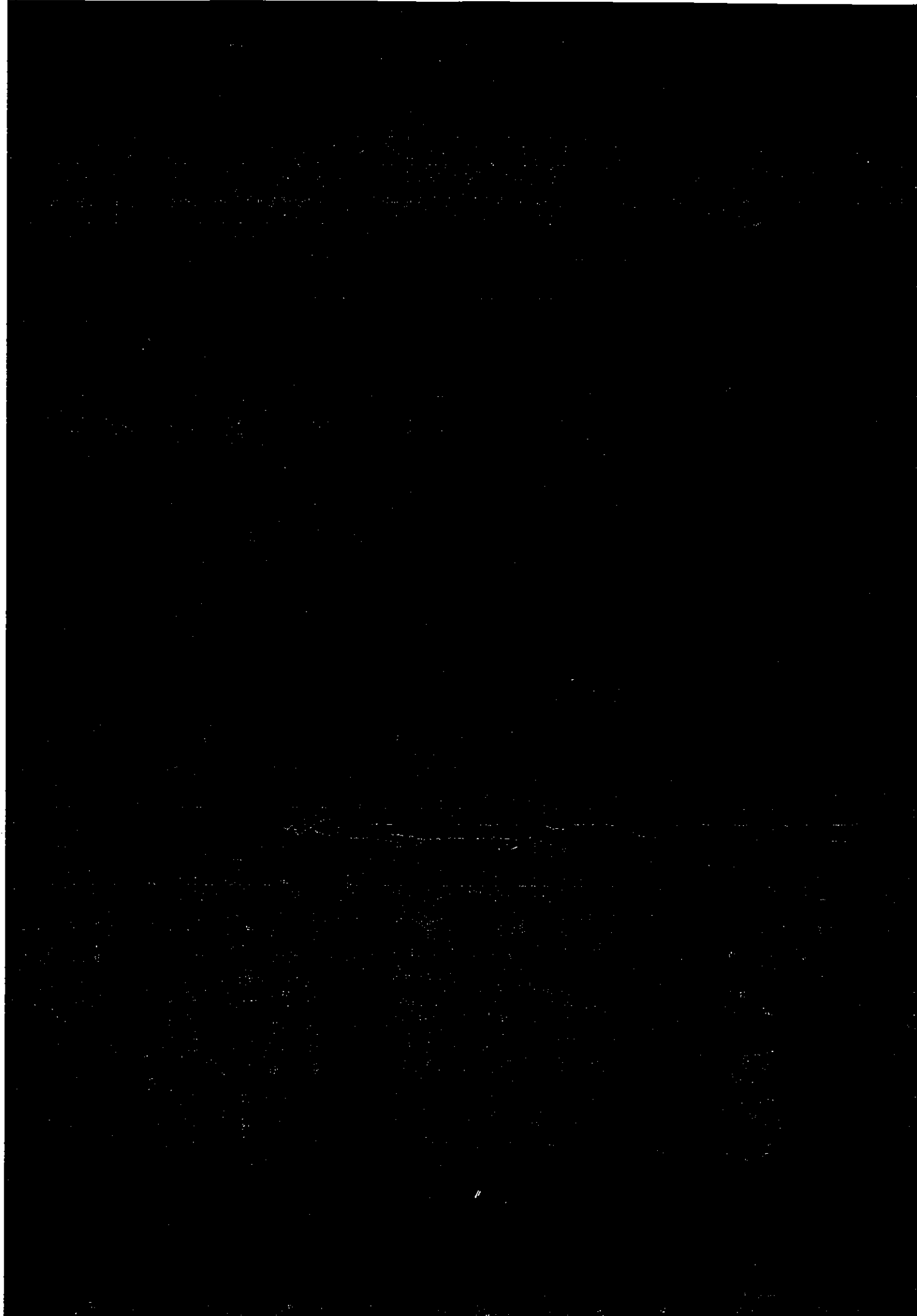
4 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Union Générale d'Éditions, s/d.

Em "O conto alexandrino", de *Histórias sem data*, figuram as maiores atrocidades que podem ser cometidas em nome da ciência. Eu li esse conto há muitos anos, provavelmente ainda antes da guerra, e a lembrança que me ficou foi a de uma narrativa alegórica, sem relação direta com a nossa vida de todos os dias. Mas o século XX, com os seus desvarios, mostrou o que há de verdade histórica e realidade atual nesse conto de argumento que parece tão distanciado no tempo.

Na esteira do que Astrojildo Pereira ensinou a ver, e depois que tantos críticos nossos apontaram para o que havia de errado na concepção de um Machado avesso à realidade histórica e política, tenho agora a impressão: Machado é um dos escritores em que mais se sente o pulsar da história. Assim, não é por acaso que o narrador de "D. Paula", em *Várias histórias*, diz: "[...] tudo isso era como as frias crônicas, esqueleto da história, sem a alma da história". Portanto, muito antes de Braudel, Machado já estabelecia distinção entre a história de longa duração e os fatos imediatos, que seriam do âmbito da crônica e do jornalismo.

É verdade que, em *O alienista*, aparece a "revolta dos Canjicas", bem ao jeito das revoltas da época imediatamente anterior a Machado, como os Farroupilhas, os Cabanos, os Praieiros etc. Mas o narrador não se detém nela, preocupado como está em expressar os fatos do grande problema da coexistência de razão e desvario.

Deixando de lado o episódico, o acessório, Machado em *O alienista* mergulha nos grandes temas da condição humana. E ao mesmo tempo, tão diferente de Dostoiévski em termos de construção literária, aproxima-se deste no modo de encarar a psique humana e as limitações que lhe são impostas.

Boris Schnaiderman é professor emérito da USP, onde lecionou língua e literatura russa entre 1960 e 1979. Traduziu diretamente do russo várias obras de Dostoiévski, além de outros autores, como Tolstói, Tchekhov, Púchkin, Górki. Autor de *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* (Perspectiva, 1971), *Dostoiévski prosa poesia* (Perspectiva, 1982), entre outros.

2 • ENSAIOS

Brás Cubas em três versões

Alfredo Bosi

Nos sens n'aperçoivent rien d'extrême. Trop de bruit nous assourdit, trop de lumière nos éblouit; trop de distance et trop de proximité empêchent la vue.
Pascal

Resumo A crítica tem estudado em três registros o bizarro narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*: (1) segundo uma leitura formalizante, o defunto autor desenvolve o modelo da "forma livre" de Sterne; (2) a leitura cognitiva e existencial centra-se na figura do humorista melancólico; (3) a leitura sociológica está centrada no tipo social de Brás e no contexto ideológico do Brasil Império. Cada registro capta um perfil do narrador, mas nenhuma interpretação é, *per se*, suficiente para compreender a densidade do olhar machadiano. Em relação ao contexto brasileiro, o ensaio distingue três vertentes ideológicas. A hegemonia do liberalismo excludente rege a biografia inteira de Brás, que começa no período colonial. O novo liberalismo democratizante, formado nos anos de 1860-70, alimenta a sátira local do narrador. Enfim, o moralismo cético enforma a perspectiva geral da obra, refratária às certezas progressistas inerentes ao novo liberalismo. **Palavras-chave** Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*; leitura formalizante; leitura existencial; leitura sociológica; humor.

Abstract *Critics have studied the bizarre narrator of* Memórias póstumas de Brás Cubas *at three levels: (1) according to a formalizing reading, the dead author develops Sterne's "free form"; (2) a cognitive and existential reading is centred on the figure of the melancholy humourist; (3) a sociological reading is centred on the social type of Brás in the ideological context of Brazil as part of the Portuguese Empire. Each of these three levels deals with certain characteristics of the narrator, but no interpretation is in itself sufficient to fully comprehend Machado's vision. Three ideological elements of the Brazilian context can be found. The hegemony of excluding liberalism dominates the entire biography of Brás, which begins in the colonial period. The new democratizing liberalism, formed from 1860 to 1870, nourishes Machado's local satire. And finally, sceptical moralism provides the general perspective of the novel and reflects the progressive certainties which are inherent to new liberalism.* ***Keywords*** *Machado de Assis;* Memórias póstumas de Brás Cubas; *formalizing reading; existential reading; sociological reading; humour.*

Com a criação de Brás Cubas, Machado de Assis passou a lidar com o foco narrativo de primeira pessoa. O estilo de memorialista poderia ser interpretado como um procedimento retórico escolhido para conferir verossimilhança ao relato, supondo-se que o narrador, ao assumir-se como sujeito do enunciado, seja a testemunha mais idônea para contar a sua própria história. Em princípio, o *eu* fala só do que viu e do que sabe ou lhe parece e, neste sentido, a sua percepção seria mais realista que a do narrador onisciente que afeta conhecer tudo o que se passa fora e dentro das personagens.

Na construção de Brás Cubas, porém, essa conquista de certo grau de verossimilhança é bifocal, pois mira dois horizontes diferentes. De um lado, fala o narrador que atesta, a cada lance, a sua presença física aos acontecimentos em que esteve envolvido, e cuja interpretação é confiada ao seu olhar sem a presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa. De outro lado, Machado engendrou a ficção do *defunto autor*, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição — até o limite do descaramento — dos sentimentos todos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. Junto ao verossímil da testemunha ocular haveria um lance de inverossimilhança? Na verdade, um falso inverossímil, porque se faz auto-análise joco-séria. É a verdade do humor que, sob as aparências da morte, é vida pensada. As conseqüências desse duplo jogo de presença e distanciamento do *eu* são tangíveis a cada passo e acabaram definindo a dicção singular das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Reiteração do *eu vivo* feita em regime de distância pelo *eu defunto*. Testemunho do passado e ponto de vista do homem já "desafrontado da brevidade do século" pedem interpretação que dê conta das razões do procedimento. O propósito deste ensaio é reconsiderar pelo menos três versões dadas a este bizarro narrador.

Relembrar o enredo é sempre um bom começo. Brás conta a sua história trivial de menino mimado de uma família abastada e conservadora com fumos de aristocracia: — um Cubas! O caráter estragado desde a infância e a adolescência, os estudos de Direito feitos à matroca em Coimbra, as viagens de recreio pela velha Europa, as aventuras eróticas precoces, uma paixão adulterina tecida de exaltações, tédios e saciedade, a sede de nomeada, que vai do projeto malogrado de inventar um emplasto anti-hipocondríaco à conquista de uma cadeira de deputado, enfim a solidão da velhice... uma trajetória movimentada mas banal enquanto

típica de um certo segmento da burguesia no lapso da história do Brasil que cobre o primeiro e parte do segundo reinado.

Um arco longo da história nacional está indiretamente evocado nesse itinerário. O discurso representativo em si, peculiar ao texto documental, não é manifestamente a mira dessas páginas. O que marca a singularidade das *Memórias póstumas*, o seu salto qualitativo, é o modo pelo qual a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência.

A análise psicológica e moral é favorecida pela distância que medeia entre o testemunho direto e o gesto reflexivo potenciado pelo expediente do defunto autor. "Na vida, o olhar da opinião, o contraste de interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência. [...] Mas na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade!" O narrador concebe a paisagem social do seu tempo de uma forma que adensa o regime testemunhal: ele surpreende-se a si próprio como ator e espectador no processo das relações de força entre os sujeitos. Não há neste Machado maduro um espelho do mundo dissociado do olhar pensativo, como não há desenho de um quadro sem a projeção de alguma perspectiva. Essa constatação remete ao problema crucial do narrador machadiano, que se vale de um tipo socialmente localizado e datado sem deixar de descer à análise mais geral dos motivos do "eu detestável". Opor Machado brasileiro e Machado universal é separar arbitrariamente o quadro e a perspectiva, a imagem especular e a autoconsciência. Os extremos costumam ser fáceis de explorar: ou o Machado cronista da sociedade fluminense, curioso dos *faits divers do jornal*, comentador galhofeiro de notícias do jogo político circunstancial; ou o Machado explorador dos abismos da vacuidade humana. Cada posição-limite, ao descartar o seu oposto complementar, emperra o discurso da compreensão e alimenta polêmicas equivocadas.

O outro fora e dentro do eu A leitura de alguns episódios das *Memórias póstumas* oferece pistas para contemplar os dois lugares do *eu* narrativo: a plataforma da qual decolou e o horizonte para o qual dirige a sua mente. Em outras palavras: a matéria lembrada e a sua interpretação.

O capítulo "Coxa de nascença" e os três que o seguem, "Bem-aventurados os que não descem", "A uma alma sensível" e "O caminho de Damasco", relatam um encontro em

que vem ao primeiro plano a dura realidade de uma assimetria social e natural. Brás, rico e saudável, topa com Eugênia, filha bastarda de um antigo comensal dos Cubas e coxa de nascença. Junto com a diferença de classe, o estigma no corpo. Eugênia mancava, ao passo que Brás esplendia em juventude, todo garbo e presunção.

O esperado acontece. Eugênia apaixona-se pelo rapaz e dá-lhe o seu primeiro beijo de adolescente tímida mas confiante. As duas marcas da assimetria, pobre e coxa, vão pesar, indefectíveis, provocando o fecho abrupto desse encontro sem amanhã. Brás pondera seus "riscos" e comunica a Eugênia a sua partida iminente, fazendo-o por meio de palavrinhas doces mas frias, de cuja hipocrisia ele tem plena consciência. Personagem e auto-analista, Brás consegue ao mesmo tempo mostrar-se qual foi e qual se vê e foi visto: leviano, satisfeito da sua superioridade e tentado a desfrutá-la, intimamente desprezador da mocinha bonita mas filha espúria e agravada por um defeito físico. No momento de lembrar o episódio, porém, a consciência lúcida do defunto autor desvela o sentido cruel dos seus atos e os julga com um critério de humanidade que o rapaz fútil e preconceituoso não quisera assumir:

> Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos de 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não poderias mentir ao teu sangue, à tua origem...

Brás reporta-se a uma passagem da infância em que surpreendera o Dr. Vilaça a namorar às escondidas Dona Eusébia: desses encontros nascera Eugênia, a flor da moita.

O trecho não se esgota no contraste social e existencial entre Brás e Eugênia. O eu que narra o acontecido não está só. Presume que terá algum leitor ou leitora e pressente que este outro, dotado de "alma sensível", poderá censurá-lo pelo seu cinismo — palavra forte, mas dita com todas as letras. É deste *outro* imaginado e virtual que vem o juízo ético, mas é o eu narrador que o desentranha e o invoca e obriga-se a escutá-lo e a transmitir-nos a sua voz. Brás compõe um diálogo com a alma sensível do leitor que o exprobra. E o mesmo Brás, que dera lugar à consciência universalizante respeitosa do outro, entra a defender-se, atenua a culpa e alega que, afinal, não tinha sido cínico: simplesmente, fora homem. "Eu

fui homem." O que dá ocasião ao defunto autor de descrever a condição contraditória da sua alma: mistura de bem e mal, "barafunda de coisas e pessoas", enfim o *pandemonium* que é ser homem. A passagem é exemplar como salto universalizante, agora já não mais em termos de ética do respeito, mas em regime de justificação psicológica, que se quer realista. A regra moral induzida *a partir do outro* não coincide com a interpretação do passado *a partir do eu. O interesse torce o conhecimento.* A constatação vem de longe, está em Pascal e nos moralistas seis-setecentistas lidos e amados pelo criador de Brás Cubas.

O processo das relações entre o *eu* e o outro (o qual está fora e está dentro do *eu*) não se limita à tensão entre o narrador e a alma sensível do leitor. Há Eugênia em carne e osso diante de Brás. Como a mocinha cândida e apaixonada vai comportar-se ao perceber com seus "olhos tão lúcidos" que Brás mente, que Brás jamais a desposaria? "Uma mulher coxa!" — era o pensamento dele, que ela cedo adivinhou. Tal como ocorre com personagens femininas que já encontramos nos romances da primeira fase (Helena e Estela) e em *Casa velha* (Lalau), Eugênia responde com altivez ao ferrete da discriminação, "ereta, fria e muda", digna em sua compostura antes do encontro amoroso e, com mais razões, na hora crua do desengano. Eugênia é o outro irredutível à pura tipicidade com que Brás, enquanto mero tipo, a olhara e a rebaixara.

Machado sabia lidar com o mesmo e o diferente, o tipo e a pessoa. O fato é que já nos seus primeiros romances nem sempre a consciência da assimetria social gerava comportamentos assemelhados. Helena será o oposto de Guiomar. Estela não concorrerá astutamente com Iaiá Garcia na luta pela conquista do homem rico e desejado. Helena, Estela e Lalau mal toleram e afinal rejeitam a humilhação do favor, ao passo que Guiomar e Iaiá driblam e vencem ambiciosamente os mecanismos do mesmo favor. São as reações diversas ao destino social que tornam viva e concreta a galeria dos caracteres femininos concebidos pelo romancista. Há boas razões para supor que o Machado da primeira fase tenha sido ambivalente em relação ao paternalismo, regime protetor mas humilhante, pois requer dos dependentes uma alta dose de esperteza e hipocrisia. Quanto aos dignos, viverão à margem ou perecerão.

Fixemos ainda uma vez a atenção neste outro, Eugênia, como figura introjetada na consciência de Brás. Imagem do desejo que o preconceito impediu que se transformasse em amor, Eugênia provoca, pela mediação inesperada do leitor de alma

sensível, a auto-análise defensiva de Brás. A voz do superego assim mascarado censurou-o chamando-o cínico; logo, o eu de Brás precisou excogitar um argumento racionalizador que o justificasse; no caso, foi a alegação do caráter genericamente humano da sua conduta. No plano retórico, a racionalização funciona valendo-se também da velha praxe de alinhar os contrastes fatais de que seria feito o cérebro humano, agora comparado a um tablado, "em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro e austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas...". O ato foi narrado, a culpa é apontada com veemência pelo interlocutor virtual, mas depois é atenuada pelo discurso universalizante: "eu fui homem". Mas o que é "ser homem" para o defunto autor? Uma mistura incongruente — um pandemônio?

Sem dúvida, foi bem mais fácil para Brás tentar convencer o leitor hipotético do que enfrentar o olhar reto de Eugênia. Para tanto, em vez de recorrer ao expediente de borboletear com imagens e citações escapando ao desafio da consciência reflexiva, Brás teve de arremedar a linguagem retórica da tragédia para dar conta dos sentimentos contraditórios que por breves momentos lhe inspirou a moça apaixonada, mas coxa: a piedade e o terror. Glosando os Atos dos Apóstolos na passagem da conversão de Saulo a caminho de Damasco, Brás diz ter ouvido uma voz misteriosa que saía de si mesmo, e cuja origem era dupla, "a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa!". O terror, que no caso melhor se chamaria covardia, logo venceu a piedade, como seria de prever em um caráter como o de Brás, tangido pelo princípio do prazer e pela correlata aversão a praticar qualquer sacrifício que a consciência lhe pudesse exigir.

Ainda uma vez, essa entrega previsível do sujeito à pura autoconservação (aquele cinismo de que o acusara a alma sensível do leitor) precisa afivelar provisoriamente a máscara do arrependimento. Brás profere juras de amor invocando todos os santos do céu para atenuar a decisão da partida, "tudo hipérboles frias que ela escutou sem dizer nada". Hipocrisia de ator (é o sentido do grego *hypokritikés*) que se sabe pífio e cuja retórica da exageração congela em vez de aquecer o interlocutor. A máscara faz-se, porém, necessária na medida em que permite ainda estirar um último fiapo de diálogo:

— Acredita-me? — perguntei eu, no fim.

— Não, e digo-lhe que faz bem.

Por um átimo inverte-se, no plano moral, a situação de assimetria. O olhar que Eugênia lança a Brás "não foi já de súplica, senão de império". Império de flor da moita, bastarda, pobre e coxa de nascença? Na economia implacável do romance o olhar imperioso de Eugênia não a pouparia do destino de acabar os seus dias em um cortiço onde Brás irá reencontrá-la encarando-o sempre com a mesma seca dignidade. De todo modo, aquele olhar imperioso não mudaria a vida do jovem Brás que desceria da Tijuca na manhã seguinte, "um pouco amargurado, outro pouco satisfeito".

Qual é o papel do episódio na teia de significações das *Memórias*? Parece-me que um dos seus alvos é o de configurar de modo bivalente o *eu* do narrador, fazendo-o capaz não só de praticar vilezas, como desfrutador que foi desde a infância, mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo o seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como uma cunha na sua consciência. Ao desencadear esse processo, o narrador póstumo não se engana nem se propõe enganar-nos. Ao contrário do embusteiro, ele deixa-se ver. A transparência, flagrada no relance do olhar honesto do outro, não converterá o nosso Brás, mas revela a natureza do seu caráter, que é frívolo na descontinuidade dos seus pensamentos, é constante até a morte na prática do egoísmo indefectível, mas é capaz de abrir frestas de luz no subsolo da sua consciência — a luz crua do moralismo pessimista ou apenas cético, limite ideológico do defunto autor.

Na justificativa que o narrador arquiteta para responder ao leitor sensível vê-se que ele adota o recurso do termo universal — homem —, qualificando-se a si mesmo como ser confuso e, mais do que confuso, contraditório. O problema hermenêutico está em aferir o grau de adesão ou de rejeição do autor ao seu próprio discurso existencial. Se a interpretação pender resolutamente para o lado da sátira tipológica, a resposta será unívoca: o autor denuncia a racionalização que o tipo social faz da própria conduta quando a investe com o atributo geral de humano. A leitura alternativa, igualmente plausível, é a admissão, por parte do autor, da vigência de sentimentos contraditórios em todos os homens (isto é, em cada homem), com a predominância dos impulsos egóticos distribuídos por todas as classes. Ambas as hipóteses ganham em ser relativizadas mutuamente. A primeira

concederá à segunda a evidência empírica do altíssimo grau de generalização dos comportamentos centrados na autoconservação que marcaram a história do gênero humano desde tempos remotos. A segunda, por sua vez, concederá à leitura sociotipológica o fato inegável de que, nas situações de assimetria social, o egoísmo vencedor está do lado do rico e do poderoso. O autor das *Memórias póstumas* se compraz nesse jogo relativizador, boca que morde e sopra, ora acusando em chave de sátira local, ora interpretando no registro de uma psicologia "realista" universalizada; em outras palavras, ora objetivando sarcasticamente o narrador-protagonista Brás Cubas, ora identificando-se com este em uma simbiose de crítica e autocrítica às vezes implacável, às vezes concessiva e condescendente. A dura acusação se atenua, o autor afinal parece tudo compreender e a tudo resignar-se, como o fará no seu último romance o Conselheiro Aires com a sua arte diplomática de *descobrir e encobrir* exposta em memórias quase póstumas. A auto-análise desencantada desloca o discurso satírico para o universo complexo do humor.

O episódio da flor da moita não é o único passo em que o intérprete se vê diante da mesma encruzilhada: ou sátira sem perdão nem complacência, ou enésima constatação do "barro humano". A primeira estrada, se percorrida sem desvios, leva necessariamente à pergunta pela ideologia de Machado de Assis. Progressismo democrático assumido *versus* conformismo liberal-burguês? Futuro *versus* passado? Responder afirmativamente a questão significa creditar a Machado maduro uma inabalável coerência ideológica, uma fé reiterada nos ideais das Luzes e, por extensão, da modernidade. Na esteira dessa ideologia a alma sensível do leitor virtual reprova o cinismo de Brás, a figura de Eugênia revela a hipocrisia do rapaz, e a passagem assumiria, no seu todo, o significado preciso de uma denúncia. Admissível pontualmente, essa leitura é relativizada pelo contexto interno das *Memórias*. As evidências da atribuição dos comportamentos às forças cegas do egoísmo capaz de todas as vilanias e até mesmo de crueldades gratuitas não permitem que a primeira alternativa, tão simpática no seu *ethos* progressista, seja considerada absoluta, sem quaisquer dúvidas ou reservas.

O realismo satírico de âmbito local é atravessado por um segundo e mais acerbo realismo que enforma o primeiro dando-lhe uma dimensão ainda mais desolada e desoladora. As reações de Brás ao acaso que irrompe no cotidiano levam água ao moinho de uma leitura cética da História, alterando o teor cortante de denúncia

pontual que o critério ideológico *stricto sensu* tende a propiciar. O dilema do intérprete assume, às vezes, o estatuto de enigma: culpa individual de origem psicossocial ou força do destino, astúcia do "gênio da espécie"? Libelo ou dura constatação?

Eugênia aparecerá ainda uma vez no horizonte das reflexões do defunto autor. Este divaga sobre o grande prazer que é descalçar botas apertadas, "felicidade barata" que a vida nos concede ao pungir-nos com a fome só para dar-nos maior gozo na hora do alimento, e daí... o narrador póstumo revê "a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito". Brás vivo logo a arredara do coração, que "não tardaria também a descalçar as suas botas", mas Brás morto, isto é, homem capaz de pensar o vivido, não deixará de falar àquela imagem indelével: "Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana". O leitor sai com o sentimento de que, em certas passagens, o mundo das idéias e valores do defunto autor não só conserva, pela memória, mas supera, pela reflexão, o pequeno mundo do jovem Brás.

Nos capítulos da borboleta preta enxotada e morta, do almocreve e do embrulho misterioso achado na rua, a tônica recai no poder irracional do arbítrio, da mesquinharia ou da falta de escrúpulo.

Nos três casos prevalece uma conjunção negativa de acaso objetivo e arbítrio subjetivo: nos três, a condição prévia de Brás homem abastado não será determinante, causa das causas, mas coadjuvante. Irrompe nos três o eu detestável de pascaliana memória, opaco, alheio ou avesso ao outro, seja este um inseto, um trabalhador anônimo ou simplesmente um desconhecido sem rosto que perdeu um maço de notas. A rejeição desse outro é irritadiça no caso da borboleta, mesquinha no encontro com o almocreve, especiosa no achado do embrulho; mas em todos os episódios faz-se tanto mais cômoda para o sujeito quanto menos testemunhada pela presença de um olhar perspicaz como era o de Eugênia. É sentença de La Rochefoucauld: "Esquecemos facilmente nossas faltas quando só nós as conhecemos".

Topando em um embrulho na praia, Brás sente curiosidade de saber o que contém. Como primeiro cuidado, "relanceei os olhos em volta de mim, a praia estava deserta: ao longe uns meninos brincavam, — um pescador curava as redes ainda mais

longe —, ninguém que pudesse ver a minha ação; inclinei-me, apanhei o embrulho e segui". *Ninguém que pudesse ver a minha ação*: a ênfase recai no receio de ser visto, o que já é pressentimento de ação culposa, ou assim considerada pelo outro que, mesmo invisível, está à espreita e penetra o *eu* como potencial censura. Temendo que pudesse tratar-se de trote de moleques, sobreveio-lhe o impulso de jogar fora o embrulho, "mas apalpei-o e rejeitei a idéia". Pois o embrulho tinha certa consistência, prometia ser "alguma coisa"... Levando-o para casa, persistiu no recesso do seu gabinete o temor da pulha: embora não aparecesse ali "nenhuma testemunha externa", havia sempre o fantasma do garoto caçoísta que preparara talvez um engodo e poderia "assobiar, guinchar, grunhir, patear, apupar, cacarejar, fazer o diabo, se me visse abrir o embrulho e achar dentro uma dúzia de lenços velhos ou duas dúzias de goiabas podres". O gesto do outro é aqui teatralizado — platéia ausente mas presente zombando do logro projetado em um palco secreto mas imaginariamente público. Afinal, o embrulho foi aberto. Era dinheiro, nada menos que cinco contos de réis em boas notas e moedas. Chega a hora do jantar e os olhos dos moleques da casa pareciam falar uns com os outros como se tivessem surpreendido o sinhô contando dinheiro. Mas os receios eram infundados. Constatando que nada fora visto, Brás voltou ao escritório, examinou novamente o dinheiro, "e ri-me dos meus cuidados materiais a respeito de cinco contos — eu, que era abastado".

O episódio do embrulho não vem solto. O acaso já comparecera dias antes quando Brás achara uma moeda de meia dobra e a entregara ao chefe de polícia para que este descobrisse o legítimo dono. A ação lhe valera fartos elogios dos conhecidos e algum respiro da consciência, na ocasião um tantinho opressa pelo início do seu caso adulterino com Virgília. O fato é que a dobra fora logo devolvida, ato acompanhado de mil e um escrúpulos em torno do grande mal que é reter o bem alheio. Quanto aos cinco contos, porém, a consciência não o culpava de nada. Ao contrário, tê-los achado tinha sido, pensando bem, sorte grande e merecida, seguramente um benefício da Providência. E esperando dar-lhes algum destino um dia, talvez com alguma boa ação, Brás foi depositá-los no Banco do Brasil. Tudo se fez sem testemunhas.

A passagem da borboleta preta é mais breve. A borboleta pousara no retrato do pai de Brás. Foi primeiro enxotada, depois abatida com uma toalha por "um repelão dos nervos". A consciência do mal feito, da inútil brutalidade, logo aplacou-se ponderando que, para a borboleta, seria melhor ter nascido azul. Solitário, o sujeito

dribla e anestesia rapidamente o sentimento de culpa. A violência do arbítrio exerce-se na relação do homem com a natureza na medida em que esta é inerme.

A recompensa devida ao almocreve, que o salvara de um desastre fatal, foi minguando na mente de Brás, que a baixa de três moedas de ouro a um cruzado de prata, e mesmo esta simples pratinha pareceu-lhe uma demasia inspirando remorsos ao moço rico. Nenhuma testemunha, de novo, a não ser os agradecimentos do almocreve, tão efusivos que reforçaram em Brás o sentimento desconfortável de que tinha sido pródigo na recompensa. A ingratidão é aqui estercada pela sovinice — "eu que era abastado".

A história do embrulho é toda permeada de fantasmas dos olhares dos outros, receios esconjurados tão só pela certeza de que eram vãos. A reflexão final merece comentário. Brás *riu de si mesmo*, pois sendo endinheirado não deveriam ter-lhe dado tantos cuidados aqueles cinco contos de réis. Perguntará o leitor: por acaso um rico não pode ser avaro? Pois há ricos avaros entre parentes e conhecidos de Brás, começando pelo Cotrim, o próspero cunhado. E há o velho Viegas, amigo da família, cuja herança é objeto da cobiça de Virgília, também ela abonada... De Brás sabe-se que é gastão consigo e dissipado com as amantes, de Marcela a Virgília. A mesquinharia ocorre na sua relação com o pobre ou o desconhecido, e o fato de o narrador pontuar incisivamente as obsessões sovinas que reconhece em si próprio dá o que pensar. O que temos? Um traço peculiar ao rentista desocupado? Parece que não precisamente. A avareza, enquanto potencia o egoísmo e leva a extremos o desassossego da autoconservação, pode obcecar tanto operosos como desocupados; sendo ricos, como é o caso de Brás, ela torna-se particularmente ridícula, objeto de *auto-análise humorística*: "E ri-me dos meus cuidados materiais a respeito de cinco contos — eu, que era abastado". A autoconsciência é a cunha que dialetiza o tipo, conservando-o e superando-o. O fato de a autoconsciência do ridículo exprimir-se na voz do protagonista *ainda vivo* reforça a hipótese de que o narrador se constitua dentro do autor, passado dentro do presente, memória dentro da consciência, uma das versões possíveis de Brás Cubas que me proponho examinar adiante.

O discurso confessional arrisca-se a expor, a todo momento, a labilidade moral do sujeito. Daí, a alternância ou mescla de auto-acusações e álibis de que se tecem os diálogos do memorialista Brás com o leitor virtual que está fora e dentro dele. Terei agido mal, é verdade, mas, afinal, o barro é a matéria-prima de todos os fi-

lhos de Adão. Leia-se neste último contexto o apelo que o narrador dirige ao leitor ao relembrar o adeus definitivo de Virgília. Brás declara que sentira alívio em vez de cair em grande desespero. Uma vez mais, o superego é solicitado a moderar as suas possíveis censuras e baixar o tom dos preceitos de moral: "não se irrite o leitor com essa confissão". O fato é que um excelente almoço no Hotel Pharoux enterrara "magnificamente" o seu amor, aliás os seus amores — é o que o mesmo leitor saberá, "realidade pura", diz Brás, *versus* o "romanesco" dos que esperariam do protagonista a expressão de profundos sentimentos. De novo, temos realismo em dois níveis: o que diz a "realidade pura" dos atos e fatos em regime denotativo, e o que a interpreta e a conota para melhor julgá-la ou justificá-la.

No capítulo "Compromisso", a dualidade se faz, de novo, patente. Brás (vivo) fala de um acordo ou compromisso entre a piedade e o egoísmo pelo qual a consciência abonava a sua decisão de ir ter com Virgília depois de uma cena de arrufo. *Mas o defunto autor corrige a interpretação autocomplacente do narrador*: "Agora, que isto escrevo, quer-me parecer que o compromisso era uma burla, que essa piedade era ainda uma forma de egoísmo, e que a resolução de ir consolar Virgília não passava de uma sugestão de meu próprio padecimento".

O autor narra as manhas de um tipo social, aquele Brás que ele foi, enquanto vivo; e em baixo contínuo profere o seu julgamento póstumo, pois quem fala é o Brás defunto que, agora, ele é. O conhecedor de si mesmo transforma-se em castigador de si mesmo — fórmula cara a Nietzsche que Augusto Meyer aplicou ao narrador machadiano.[1]

TRÊS DIMENSÕES DE BRÁS CUBAS

O defunto autor e seus paradoxos Rememorando ações sem grandeza e armando as cabriolas de uma consciência mutável, Brás desenvolve uma tática narrativa que não tem precedentes na história do nosso romance. Máximas ora atrevidas, ora desenganadas, teorias extravagantes, anedotas à primeira vista sem ligação com o contexto, digressões de vário tipo, ziguezagues com quebras da ordem temporal e espacial, interlocuções freqüentes e às vezes petulantes com

1 MEYER, Augusto Meyer. *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 48.

o leitor fazem parte de um estilo que lembra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* de Laurence Sterne e a *Viagem à roda de meu quarto* de Xavier de Maistre, obras alegadas no prólogo das *Memórias* como inspiração e modelo da sua "forma livre". A escrita "shandiana", como a chamou Sérgio Paulo Rouanet em penetrante ensaio,[2] seria a forma adequada ao pensamento de Brás, transpondo como nenhuma outra a sua condição liberadora de defunto autor.

Trata-se de uma abordagem intertextual explorada pelas análises do discurso narrativo que ocuparam a cena universitária no imediato pós-estruturalismo. O estudo seminal de Mikhail Bakhtin sobre a sátira menipéia, portadora da mescla dos gêneros, bem como a sua categoria de romance polifônico aplicada ao romance de Dostoievski calaram fundo nos leitores sensíveis ao teor paradoxal e ao modo joco-sério da dicção de Brás Cubas.[3]

Nessa perspectiva as questões de composição e de linguagem primam sobre as hipóteses genéticas ou, mais rigorosamente, identificam-se com a intencionalidade do narrador, de tal modo que os caprichos da forma acabam fazendo um só corpo com as arbitrariedades da mente e os vaivéns da paixão. A forma, no caso, sobredetermina, em parte ou no todo, a mensagem da obra. Em um estudo pioneiro sobre as *Memórias póstumas*, José Guilherme Merquior atribuiu à tradição da sátira menipéia certos traços formais e psicológicos que estariam fundidos na composição da obra: mistura do sério e do cômico, liberdades em relação à verossimilhança, preferência por estados de espírito aberrantes e, fundamentalmente, o gosto de intercalar subgêneros que vão do fragmento puramente anedótico ao mais inesperado excurso digressivo.[4]

2 ROUANET, Sérgio Paulo. "The shandean form: Laurence Sterne and Machado de Assis". Manuscrito, 2004. As passagens citadas foram traduzidas pelo autor deste ensaio, A.B. Há versão integral para o português do romance de Sterne, feita por José Paulo Paes: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Uma tradução desse texto de Rouanet figura nesta edição de Teresa com o título "A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis", p. 318-38.

3 Entre os estudos elaborados na linha da intertextualidade, lembro *Metáfora e espelho*, de Dirce Cortes Riedel (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969); *Labirinto do espaço romanesco*, de Sonia Brayner (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979), e *A poética do legado*: presença francesa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Gilberto Pinheiro Passos (São Paulo: Anablume, 1996).

4 MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*". *Colóquio/Letras*, n. 8, jul. de 1972.

Procurando igualmente estabelecer uma linhagem literária de longa duração à qual se filiariam as *Memórias póstumas* e os romances da maturidade, Enylton de Sá Rego compôs uma tese rica de engenho e erudição, *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica.*[5] As afinidades com vários procedimentos encontrados nas obras satíricas do Luciano de Samósata (escritor do século II d.C., lido por Machado de Assis) fariam parte de uma vivaz tradição paródica da literatura ocidental, a sátira menipéia. Este gênero misto se reconhece em Varrão (*Satyrarum Menippearum Libri*), em Sêneca (*Apocolocintose*), em Erasmo (*Elogio da loucura*), em Robert Burnton (*Anatomia da melancolia*) e, de modo exemplar, nos romances de Laurence Sterne.

No elenco bem nutrido das semelhanças o autor destaca o vezo das citações enciclopédicas trabalhadas em registro paródico (uma espécie de erudição galhofeira peculiar a épocas saturadas de metalinguagem), o distanciamento irônico em relação às personagens e ao próprio narrador, o moralismo motejador e, no fundo, não moralizante e, em primeiro plano, a combinação dos gêneros sério e cômico.

O ensaio de Rouanet concentra-se nas múltiplas similaridades entre as *Memórias póstumas* e *Tristram Shandy*. As características comuns foram agrupadas pelo ensaísta em quatro tópicos: a presença enfática do narrador; a técnica da composição livre, que dá ao texto a sua fisionomia digressiva e fragmentária; o uso arbitrário do tempo e do espaço; a interpenetração de riso e melancolia.

Detenho-me no primeiro tópico, pois a presença enfática do narrador (ou a "hipertrofia da subjetividade") corresponde em boa parte à característica já definida por Augusto Meyer em termos de "perspectiva arbitrária" ou "capricho como regra de composição", e por Roberto Schwarz como "volubilidade". Mas, ao passo que estes últimos a atribuem a disposições existenciais do autor ou a um viés de classe social, Rouanet a compreende como traço narrativo estrutural de que a obra de Sterne teria sido o modelo reconhecido pelo próprio Machado:

> A narrativa de Shandy, sempre em primeira pessoa, é caracterizada por uma extrema volubilidade do narrador e por sua arrogância, às vezes direta, às vezes mascarada por uma aparente deferência.

5 REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia*. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Tristram Shandy é o protótipo de todos os narradores volúveis. Ele disserta sobre todas as coisas, não esquecendo abotoaduras e botões. É tão cheio de opiniões como seu pai, Walter, que tem idéias sobre a psicologia de Locke, sobre a influência dos nomes no destino dos indivíduos (por um triste equívoco, Tristram teria sido chamado Trismegistus), sobre o formato dos narizes e sobre educação (ele resolve escrever uma Tristapoedia para a educação de seu filho). É um *nouveau riche* da literatura mundial. Alardeia um conhecimento de todos os séculos e de todas as nações em uma exibição disparatada de erudição que vai de Cícero e Quintiliano a Rabelais, Montaigne, Cervantes, Montesquieu e Voltaire.

Tristram não obedece a regras, nem mesmo às de plausibilidade ou de estética. Ele dispõe de todas as convenções narrativas: "Devo pedir perdão ao sr. Horácio, pois ao escrever não me confinarei quer a suas regras, quer a regras de quaisquer homens que jamais existiram". É sabido que na sua relação com o leitor Tristram brinca, insultando-o, humilhando-o e fingindo que está travando um diálogo, mas interrompendo arbitrariamente a conversação o tempo todo. O tom começa respeitoso — o leitor é "caro amigo e companheiro" (1,6) — mas imediatamente depois ele passa a "um grande ignaro e um palerma". Às vezes, o narrador dá a suas infelizes vítimas a ilusão de que são livres: "Não posso dar-lhes melhor conselho do que saltarem o restante do capítulo, pois declaro antecipadamente tê-lo escrito para os curiosos e os indiscretos" (1,4). Mas quem ousaria seguir esse caminho, se algumas linhas abaixo será repreendido por seu impiedoso atormentador? "Como pôde, minha senhora, ter sido tão desatenta ao ler o último capítulo?" (1,20). [...]

Brás escorrega de uma posição para outra, de um sistema filosófico para outro. Exprime a sua opinião sobre tudo. Pensa que joalheiros são indispensáveis ao amor. Não creia o leitor que ele não tenha lido Pascal. Não só o leu como discorda dele, pois o homem não é um caniço pensante, mas uma errata pensante, considerando que cada estação da vida é uma edição que corrige as anteriores. De Pascal ele passa às botas; haverá prazer que se possa comparar a descalçar um par de botas apertadas? Naturalmente vai um passo apenas das botas a Aristóteles, o qual, por sua vez, não descobriu uma verdade achada por Brás, a solidariedade do aborrecimento humano. Consciência moral? É um sistema de janelas que abrem enquanto outras são fechadas. A relação do narrador com o leitor move-se através de todas as variações de sadismo desde a aparente deferência até a aberta agressão. O olhar irônico aparece em expressões como "amado leitor", ou em passagens em que parece

> tratar o leitor como adulto, delegando-lhe o julgamento: "Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo". E vai ao extremo de atribuir ao leitor comentários argutos que este não fez, e convidá-lo a colaborar no livro. Por exemplo, o capítulo 52 não tem título, o capítulo 55 não tem texto: faça a gentileza, caro leitor, de providenciar título e texto. [...] Mas, como em Sterne, o respeito é enganoso. O leitor é infantilizado: "...não esteja aí a torcer-me o nariz, só porque não chegamos à parte narrativa destas memórias". Ele é até mais repressivo com um leitor sensível que ousa desaprovar o comportamento de Brás: "Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos". Ele pode punir os seus leitores com um piparote no nariz, ou ameaçá-los de morte com um sorriso escarninho que não esconde intenções homicidas: "Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa nesse mundo". Os desaforos de Brás são vociferantes: "Leitor obtuso...". Com leitores tão incompetentes, como se pode esperar que o seu livro seja bom? Brás lava as mãos transferindo ao leitor toda a responsabilidade pelas imperfeições da sua obra, "porque o maior defeito deste livro és tu, leitor". Ele despreza todas as convenções narrativas. Intervém constantemente na narração, interrompendo-lhe o fluxo conforme o seu capricho. É onipotente, pode realizar milagres tais como escrever um livro após a sua morte. Identifica-se com Moisés, o fundador de um povo, pois assim como Moisés, ele descreveu a própria morte. E é mesmo ligeiramente superior a Moisés, ao menos de um ponto de vista literário, pois ao relatar sua morte no início, o livro ganhou em galanteza e novidade.[6]

Convém considerar adiante a pertinência e os limites contextuais desse enfoque à espera de uma análise detida de outros modelos além de Sterne (sem dúvida, o principal), como o alegado e pouco estudado Xavier de Maistre, o admirável moto-contínuo que é *Jacques le fataliste*, de Diderot, e as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, cuja dicção se faz, em diversos momentos, presente nas *Memórias póstumas*.

O homem subterrâneo Anterior à leitura intertextual e mais duradoura em termos de fortuna crítica é a ênfase dada às motivações e aos processos morais e cognitivos do narrador humorista que regem as memórias de Brás Cubas.

6 ROUANET, Sérgio Paulo. Op. cit.

Mal acolhido por Sílvio Romero, que o julgou demasiado triste e por isso pouco brasileiro e um tanto artificioso, o humor machadiano encontrou melhor receptividade junto a críticos mais lúcidos como José Veríssimo e Alcides Maya. Deste último é uma obra precoce, editada pouco depois da morte de Machado e inteiramente dedicada ao humor entendido como processo definidor de modos de sentir, pensar e dizer do eu narrador das *Memórias*.[7]

Em *Machado de Assis (Algumas notas sobre o "humour")*, Alcides Maya trata profusamente desse comportamento simbólico peculiar. Revelando familiaridade com amplo repertório do romance europeu, o ensaísta descarta qualquer relação causal entre caracteres nacionais e humor, opondo-se a Taine que concedera privilégio exclusivo a autores ingleses.

Alcides Maya aprofunda a imagem de um Machado melancólico (atributo que lhe parece inseparável do humorista), cético e pessimista à beira do niilismo. O que não o impede de reconhecer um veio de sátira local na fixação de "caricaturas" de alguns tipos da sociedade brasileira. De todo modo, a sua leitura tende à esfera universalizante ao detectar no subjetivismo do humorista correntes ocidentais modernas que confluem na liberdade romântica. A comédia antiga e particularmente a sátira romana ("satura tota nostra est", dizia Quintiliano) extraíam o cômico da representação não raro grotesca de tipos viciosos; faltava-lhes a angústia da auto-análise própria da subjetividade moderna de que se alimenta o humorista. A epígrafe do ensaio de Alcides Maya é significativa: "Je suis moy-mesme la matière de mon livre" são palavras do criador do ensaio renascentista e, em sentido amplo, moderno, Michel de Montaigne. O ensaísta revela também razoável conhecimento do idealismo alemão que, sobretudo nas reflexões estéticas de Hegel, concedera ao humor um papel fundamental no processo de dissolução da arte romântica.

Nas aproximações conceituais de Alcides Maya parecem estar subjacentes as reflexões hegelianas sobre o "humor subjetivo" que rematam *A arte clássica e a arte romântica*:

> Não se propõe o artista dar, no humor, uma forma artística e acabada a um conteúdo objetivo já constituído nos seus principais elementos em virtude das propriedades que lhe são inerentes, mas insere-se, por assim dizer, no objeto, e emprega a sua atividade em

7 MAYA, Alcides. *Machado de Assis* (Algumas notas sobre o "humour"). Rio de Janeiro: Livraria São José, 1912.

> dissociar e decompor, por meio de "achados" espirituosos e de expressões inesperadas, tudo o que procura objetivar-se e revestir uma forma concreta e estável. Assim se tira ao conteúdo objetivo toda a sua independência, e consegue-se ao mesmo tempo abolir a estável coerência da forma adequada à própria coisa: a representação passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vai-vem e um cruzamento de idéias e atitudes nas quais o artista exprime o menosprezo que tem pelo objeto e por si mesmo.[8]

Não se reconhecem, por acaso, nestas notações, traços do narrador Brás Cubas, ao mesmo tempo lúdico e demolidor, desprezador dos outros e analista de si mesmo?

Mas o escavamento existencial da categoria humor caberia ao mais sutil dos leitores de Machado de Assis, o crítico-artista Augusto Meyer. A comparação fecunda com os grandes moralistas seis-setecentistas franceses e ingleses, as afinidades com o pessimismo de Leopardi e de Schopenhauer, as coincidências temáticas (sem qualquer possibilidade de influência) com o relativismo de Pirandello na figuração do teatro da vida e suas "máscaras nuas", enfim a curiosidade de discernir os móveis inconscientes do sujeito, que a Psicanálise estava explorando desde fins do século XIX, apontam para a vigência de um contexto cultural denso e acabam desenhando uma família de espíritos a que Augusto Meyer era particularmente sensível. Graças à intimidade com esse estilo de pensar a vida pôde o crítico-poeta entender como crescera solitária aquela "flor amarela e mórbida" da melancolia que Brás reconhecia na sua alma chamando-a hipocondria. E é graças à familiaridade com essa constelação de desassombrados analistas do *eu* moderno que o crítico compõe a sua rica fenomenologia do humor machadiano.

Humor que oscila entre a móvel jocosidade na superfície das palavras e um sombrio negativismo no cerne dos juízos.

Humor cuja "aparência de movimento" feita de piruetas e malabarismos mal disfarça a certeza monótona do nada que espreita a viagem que cada homem empreende do nascimento à hora da morte.

Humor que decompõe as atitudes nobres ou apenas convencionais, pondo a nu as

8 HEGEL, Friedrich. *Estética*. A arte clássica e a arte romântica. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Ed., 1972, p. 313.

razões do insaciável amor próprio, das quais a vaidade é o paradigma e a veleidade o perfeito sinônimo.

Humor que mistura a convenção e o sarcasmo na forma de máximas paradoxais. Humor, enfim, que parodia as doutrinas do século, positivismo e evolucionismo, sob o nome de Humanitismo, e as traz na boca de um mendigo aluado. Nada cancelaria "o pirronismo niilista que formou a raiz do seu pensamento".[9]

Embora não convenha atribuir ao ensaísta-poeta a adesão a qualquer método fechado de análise do texto literário, parece-me que o seu modo de ler deve muito à procura do sentimento fundamental, do tom dominante ou do "étimo espiritual" que os mestres da Estilística alemã e espanhola (Karl Vossler, Leo Spitzer, Damaso Alonso, Amado Alonso, entre outros) herdaram da estética de Croce, ressaltando, porém, os aspectos formais do poema ou do romance, que o filósofo italiano deixava muitas vezes em segundo plano. Assim, aquele seu "não ter método", que lhe atribuiu Otto Maria Carpeaux, aliás elogiosamente, significava, na realidade, uma aderência às modulações da prosa machadiana, uma atenção sensível ora ao capricho da composição, ora ao sentimento do nada que o espectador de si mesmo surpreendia no fundo de todas as vaidades humanas.

Uma das conquistas dessa leitura só aparentemente impressionista é a intuição da diferença de significado entre o narrador caprichoso das *Memórias póstumas* e o espevitado Tristram Shandy. Há semelhanças que saltam à vista, mas, diz Meyer, "a analogia é formal, não passa da superfície sensível para o fundo permanente. A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, a do homem volúvel [...]. Sterne é um 'molto vivace' da dissolução psicológica".[10] E adiante: "Em Machado, a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade — deveria dizer: uma terrível estabilidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo".[11]

9 MEYER, Augusto. Op. cit., p. 14.

10 Ibidem, p. 13. Susan Sontag, leitora arguta e independente da fortuna crítica machadiana no Brasil, confirmou essa observação de Augusto Meyer. No ensaio "Memórias póstumas: o caso de Machado de Assis", a ensaísta aponta a diferença de tom que distingue o humor machadiano das brincadeiras do "tagarela" criado por Sterne. Publicado em 1990 como prefácio a uma versão inglesa das *Memórias póstumas*, o texto de Sontag integra a coletânea *Questão de ênfase* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 47-60).

11 Ibidem.

Augusto Meyer enfrenta com galhardia a interpretação das *Memórias póstumas* como pseudo-autobiografia. São complexas as suas reações à tese que identifica o homem no autor. Se, de um lado, o retrato do homem Joaquim Maria Machado de Assis, isto é, a sua personalidade empírica (expressão devida a Croce), aparenta o oposto do perfil destrutivo do criador de Brás Cubas, dando razão ao aspecto enganoso, *pseudo*, da autobiografia, de outro lado, o ensaísta se compraz na imagem do *homem subterrâneo*, fórmula que é também a chave da sua compreensão de Dostoievski. (De passagem, toda teoria literária se constrói, nos textos de Meyer, tendo por horizonte a literatura comparada).

Junto à sondagem do homem subterrâneo o crítico explora uma outra dimensão do narrador machadiano, o *espectador de si mesmo*. O demônio da análise nasce da cisão entre o homem que age e a mente que se vê agir e se analisa a si mesma: "O mal começa com a consciência demasiadamente aguda, pois o excesso de lucidez mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida, que só pode desenvolver-se num clima de inconsciência, a inconsciência da ação".[12]

Ao excesso de lucidez segue-se a "evidente morbidez introspectiva". Prossegue o ensaísta: "Mas o verdadeiro drama da 'consciência doentia' não se resume apenas nisso, começa com o fato da consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise, — então sim nasce o 'homem do subterrâneo'. A vida chama, a vida passa, mas 'o voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, decretar-se alheado, inacessível, ausente...'".[13]

Convém remontar ao contexto desta última citação de Meyer, extraída do capítulo 99 das *Memórias póstumas*. Brás estava no corredor de um teatro em que se representava uma ópera de grande público. Acabara de ter um encontro casual com Lobo Neves, o marido de sua amante, e ambos tiveram que representar afetando naturalidade; logo depois, precisara escapar de Damasceno que o espreitava do seu camarote e o cobiçava para genro. Voltando incólume e velozmente para seu lugar, Brás mergulha em si mesmo como quem "se vinga" dos outros e da multidão, "cujo amor cobicei até a morte". É este o tempo de insulamento deleitoso que a frase citada colhe com sutileza e precisão: "o voluptuoso, o esquisito...". Na seqüência,

12 Ibidem, p. 15.
13 Ibidem, p. 16.

o leitor se apercebe da raridade daquele momento em que o *eu parece destacar-se dos outros, que talvez estranhem o ensimesmamento*; mas "o mais que podem dizer, quando ele torna a si, — isto é, quando torna aos outros, — é que baixa do mundo da lua, mas o mundo da lua, esse desvão luminoso e recatado do cérebro, que outra coisa não é senão a afirmação desdenhosa da nossa liberdade espiritual?". Na imagem do *desvão luminoso e recatado do cérebro* Augusto Meyer encontraria a confirmação da sua hipótese fecunda do homem subterrâneo, assim como na *afirmação desdenhosa de nossa liberdade espiritual* vê-se contemplada a atitude livre do analista dos outros e de si mesmo, que se refugia no mundo da lua antes de tornar à representação do seu papel social: aquele tornar a si que é, na realidade, um tornar aos outros. A figura deste homem dividido, que age e se vê agir, que vive e se vê viver, e se compraz na auto-análise tantas vezes cruel, está no narrador machadiano, mas quer-me parecer que a leitura pirandelliana de Augusto Meyer terá contribuído para que o ensaísta a desenhasse com maior argúcia e exatidão.

Brás é o suporte subjetivo desses momentos auto-reflexivos, provendo-os de uma unidade tonal que surpreende se considerarmos o quanto há de acaso na trama e de arbitrário nas intervenções do narrador. Mas a unidade de tom subsiste, a tal ponto que a leitura sociológica julgou capturar em Brás um tipo fixando-o como alegoria de uma determinada classe social, o rentista ocioso.

Não foi este o ângulo preferencial da interpretação elaborada por Augusto Meyer. Fiel à sua leitura imanente, o crítico identificou a gênese das memórias de Brás, o seu étimo, no sentimento do mundo e na percepção da História expressos já em alguns poemas compostos por Machado no começo dos anos de 80 e enfeixados nas *Ocidentais*. Como se sabe, entre fins de 1879 e primeiros meses de 1880 ganha corpo a segunda maneira do romancista. O que a leitura biográfica tem apontado como uma grave crise existencial motivada por um esgotamento físico, Augusto Meyer detecta em termos de afloramento de imagens e de concepções radicalmente negativas da natureza e da humanidade.

O narrador que comporia a prosa alegórica do delírio de Brás, esculpindo o vulto de uma gigantesca Mãe-madrasta indiferente ao destino das suas criaturas, e moveria o desfile dos séculos esvaziando-o de qualquer sentido progressista, era o mesmo poeta de *Uma criatura*, *O desfecho* e *No alto*, cujos versos traziam os estigmas do niilismo, o avesso imutável da superfície móvel que são as palavras e os gestos de Brás Cubas.

O tipo social A construção social ou, a rigor, psicossocial do narrador machadiano começou com o método biográfico. O fruto maduro veio com a obra notável de Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, que saiu em 1936. Joaquim Maria, menino pobre, mulato e epiléptico, mas protegido por uma rica madrinha, de que seus pais eram agregados, subiu na escala social pelo seu talento enorme e não menor capacidade de trabalho. Deu bem cedo as costas para a família e, ao longo da década de 1860, integrou-se no jornalismo liberal, fez amigos influentes, ingressou no funcionalismo e casou-se com uma mulher branca, portuguesa, de excelente nível intelectual. Carolina, embora não fosse de origem fidalga (era filha de um relojoeiro estabelecido no Porto), aparentara-se no Rio com os condes de São Mamede, que Machado passou a freqüentar. Em suma, Joaquim Maria, antes de chegar aos trinta anos de idade, mudara de classe.

Dessa trajetória dependeriam certas vertentes temáticas da sua ficção: o interesse pela representação das assimetrias comuns em uma sociedade na qual, fora da condição escrava, o pobre era quase sempre um agregado; as relações de favor, arbitrárias da parte do rico, servis ou susceptíveis da parte do dependente; a justificação do comportamento ambicioso atribuído a afilhadas de madrinhas abastadas. É um quadro que se reconhece nos romances escritos nos anos de 70 (*A mão e a luva, Helena, Iaiá Garcia*) e em *Casa velha*, cuja data de composição ainda está por apurar. Nesses enredos afloram como temas vivos ora a humilhação enfrentada dignamente, ora a ambição dissimulada de moças que o destino fez viverem na gaiola dourada do favor. O narrador parece aceitar constrangido a lógica do paternalismo dando-nos a ver ora o seu direito, ora o seu avesso.

Quanto ao salto dado pelas *Memórias póstumas*, entre 1879 e 1880, é interpretado pela biógrafa sobretudo em termos psicológicos, mesmo porque a ascensão social de Machado, naquela altura dos seus quarenta anos, já estava bem consolidada. Havia muito que ascendera, desde os fins dos anos de 1860, antes portanto da composição dos seus primeiros romances.

Doença, crise de ceticismo, disposições "mórbidas", surto de pessimismo, "perda de todas as ilusões sobre os homens" (confissão feita a Mário de Alencar), intimidade de leitor com a tradição corrosiva dos humoristas ingleses e dos moralistas franceses: eis as motivações próximas alegadas para entender a sensível mudança de perspectiva e de tom, de composição e de linguagem narrativa operadas nas

memórias de Brás Cubas. Razões todas plausíveis, de largo espectro existencial e cultural, embora difíceis de precisar. O certo é que secundaram a virada do escritor no sentido de uma erosão dos valores convencionais ainda presentes na construção dos primeiros romances.

Sem a evidência dos dados contextuais relativos à subida de classe que calçavam a sua interpretação da primeira fase do narrador, Lúcia Miguel Pereira recorre, em parte, ao que venho apontando como a segunda versão de Brás Cubas, mas acrescida de um diagnóstico: o analista auto-irônico também seria "o primeiro dos tipos mórbidos em que extravasou as próprias esquisitices de nevropata".[14] A conotação nosológica será um tributo a certas tendências da crítica biográfica dos anos de 1930 e 40? É provável. Reponta aqui a hipótese do "desdobramento da personalidade" do espectador de si mesmo, já trabalhada por Augusto Meyer quando viu em Brás Cubas o homem subterrâneo, o lado oculto do funcionário exemplar, do acadêmico de maneiras diplomáticas. A autora não deixa de mencionar, de passagem, a presença do quadro social, no caso, "a crítica da organização servil e familiar de então", mas no conjunto a ênfase incide na relação profunda entre autor e narrador: "Brás Cubas e Machado se confundem".[15]

O dilema está posto: Brás nasce, vive, morre e sobrevive dentro de Machado de Assis autor, como avesso ou sombra inarredável da dinâmica existencial do escritor? Ou Brás Cubas é exterior ao autor, enquanto montagem de um tipo local, um proprietário ocioso que viveu durante o Brasil imperial? Auto-ironia estilizada em termos narrativos, ou construção de um tipo particular julgado objetivamente pelo seu autor? Qual o tom fundamental das memórias? Humorístico ou satírico?

A segunda alternativa foi preferida pela crítica sociológica de estrita observância. Com diferenças de tônica e estilo, vem de Astrojildo Pereira a Roberto Schwarz, passando por Raymundo Faoro. O cerne do argumento é a consideração do narrador-protagonista como espelho ou voz da sua classe social. A atenção aos traços ideológicos típicos tende a ocupar o analista às vezes em prejuízo da sondagem das diferenças individuais.

14 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). 6a ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 195.

15 Ibidem, p. 197.

A tese é relativizada parcialmente em *Machado de Assis. A pirâmide e o trapézio* (1974), de Raymundo Faoro, que a contempera com a forte presença do olhar dos moralistas franceses e dos humoristas ingleses na formação do ponto de vista do defunto autor.[16]

Faoro desenvolveu o seu estudo em torno da idéia de um Brasil entre patriarcal e capitalista, tradicional, mas já em vias de modernização: uma sociedade ainda em formação onde as classes proprietárias aspiravam a ocupar também as camadas altas na hierarquia dos estamentos. O nosso rico Brás deseja ser ministro de estado (o velho Cubas o exortava a primar na política) ou galgar os píncaros da fama com a invenção do seu emplasto anti-hipocondríaco. Lobo Neves acalenta o sonho de ser marquês; assim Virgília seria marquesa, veleidade que motivou a sua primeira ruptura com Brás... Herdeiros afortunados ou sôfregos especuladores da praça, Rubião e Palha (em *Quincas Borba*), Cotrim (nas *Memórias póstumas*), Santos e Nóbrega (em *Esaú e Jacó*) desejam virar titulares do Império. A ambição de obter *status* e aparentá-lo dá-lhes traços comuns, típicos, segundo os classificaria a sociologia weberiana, uma das matrizes do pensamento de Raymundo Faoro.

Na sua versão mais drástica, a proposta do nexo entre a ideologia do rentista no Brasil Império e os modos de pensar, sentir e dizer de Brás Cubas foi elaborada por Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). A gênese das características de pensamento, composição narrativa e estilo do Machado maduro (o humorismo, o ceticismo, a mistura joco-séria, a livre interlocução com o leitor) é identificada com a ideologia de um personagem-narrador burguês posto em um contexto escravista e patriarcal. O caráter volúvel de Brás — já detectado por Augusto Meyer em termos lúdicos e formais como "capricho" e "perspectiva arbitrária" do humorista — seria, antes, condicionado pelo quadro histórico em que se formou o protagonista: uma nação atrasada que, no entanto, adotava "disparatadamente" o ideal liberal europeu. À luz desse desajuste entre ideologia e realidade seriam inteligíveis os conteúdos mutáveis da mente de Brás, efígie ou alegoria do Brasil imperial.

16 FAORO, Raymundo. *Machado de Assis*. A pirâmide e o trapézio. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1974. Fiz alguns comentários sobre o livro em "Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis". *Revista de Estudos Avançados*, n. 51, maio/ago. de 2004, p. 355-76.

São duas as teses que aqui se imbricam: (a) a composição livre, em vaivéns, do texto ficcional é condicionada por modos de ser de um tipo que é rico e desocupado; em outras palavras, a volubilidade do narrador aparece como uma das expressões da ociosidade abastada em uma formação social escravista, logo como efeito subjetivo das desigualdades de classe; (b) o tipo, por sua vez, é explicável pelo contexto ideológico brasileiro julgado "fora de lugar".

O olhar macrossociológico tende, por sua lógica interna, a ser totalizante na medida em que subordina à situação local tanto os traços formais como os existenciais, objetos específicos das visadas anteriores. Estamos em face de um princípio doutrinariamente reducionista, mas analiticamente fecundo: forma narrativa e *ethos* dependeriam da posição socioeconômica do narrador, que pode ser testada direta ou indiretamente em vários episódios das *Memórias póstumas*.

A densidade do olhar narrativo Reexaminando as três versões que a crítica tem dado ao narrador e protagonista Brás Cubas, podemos qualificar a primeira como construtiva, a segunda como expressiva e a terceira como mimética. Construção, expressão e representação são termos-chave para o entendimento da obra ficcional e atendem às diferentes dimensões que a integram. O tipo social, no caso o rentista ocioso (nível da *representação*), expõe-se, analisa-se e julga-se a si mesmo (nível da *expressão*: humor, misto de galhofa e melancolia); quanto à estratégia narrativa, acionada para dizer essa contradição, Machado escolheu a figura do defunto autor e a "forma livre", com todas as suas bizarrias de composição e linguagem inspiradas em Sterne e na prosa auto-satírica (nível da *construção literária*).

O nó problemático se dá quando se atribui a um de seus níveis o caráter sobredeterminante, ou seja, o estatuto de matriz dos demais. Toda determinação unilateral padece da dificuldade de compreender o que foi multiplamente elaborado, ou seja, a densidade do concreto individualizado.

Recapitulem-se as três versões contempladas acima:

Se nos ativermos à leitura formalizante, intertextual, veremos, em primeiro lugar, um Brás Cubas prestidigitador que se diverte em jogar com dados díspares da sua imaginação e da memória cultural, a começar pelo paradoxo de inventar-se como defunto autor. Não se pode negar que há nas memórias de Brás um programado exercício lúdico de fraseio e composição. Machado rompeu abertamente com o

molde convencional do romance linear que presidira à sua primeira fase. As suas menções a Sterne, a Xavier de Maistre e a Garrett não são vazias nem improcedentes. A vontade-de-estilo guiou efetivamente a composição das suas lembranças póstumas: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo". Adiante, distingue-se dos "seus modelos", que não partilhariam do seu "sentimento amargo e áspero". Trata-se, portanto, de franca eleição de moldes narrativos, um ato de intencionalidade estética que não deveria ser pendurado, sem mediações, em uma genérica filosofia pessimista do autor, nem no fato localizado de ser Brás herdeiro de uma família de posses residente no Rio de Janeiro no século XIX.

Nem o pessimismo, abstratamente considerado, nem disponibilidades financeiras determinam este ou aquele esquema narrativo, estes ou aqueles modos estilísticos. Parece mais razoável acolher a qualidade específica da bizarria compositiva das *Memórias póstumas* e compreendê-la no interior do projeto narrativo que ela efetua, ao invés de deduzi-la de uma filosofia coesa ou reduzi-la a um epifenômeno de classe.

Isto posto, a adoção do modelo "forma livre", embora seja fator inerente à estrutura do romance, não esgota as potencialidades do narrador. Tudo quanto a segunda dimensão de Brás aponta como lastro e perspectiva existencial (humor, melancolia, ceticismo, captação do *nonsense* dos destinos individuais) está declarado no prólogo do autor com aquela expressão lapidar, "sentimento amargo e áspero". Machado prestou a seus leitores e críticos o favor de distinguir claramente o molde formal e o sentimento difuso que penetra a obra inteira e "está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho". Frase que poderia servir de epígrafe ao pensamento relativizador que se propõe neste ensaio. Em um texto que já está fazendo setenta anos, Augusto Meyer retomou, como se viu, a distinção feita pelo próprio Machado:

> Fez do seu capricho uma regra de composição. E neste ponto se aproxima realmente da forma livre de Sterne e de um Xavier de Maitre. Mas a analogia é formal, não passa da superfície sensível para o fundo permanente. A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, necessária, a do homem volúvel que atravessa os minutos

> num fregolismo vivo de atitudes, gozando o prazer de sentir-se disponível. Sterne é um "molto vivace" da dissolução psicológica. Em Machado de Assis a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo.

O pathos machadiano foi vertido em molde imitado, o que é o limite deste, e o limite da tese intertextual, cujo mérito é ter reconhecido a originalidade do projeto literário que norteou o autor das *Memórias*.

Quanto à leitura centrada na representação de tipos sociais, vem situar a teia das interações reportando-as ao contexto do romance. Há lugares e tempos marcados na trajetória de Brás. Ele não é o homem genérico, mas o herdeiro de uma fortuna que lhe permite dar-se ao luxo de não trabalhar. Um rentista que mora no Rio de Janeiro, e que, tendo nascido no tempo do rei, viveu até o meio do Segundo Império em uma sociedade ainda escravista e patriarcal, mas já imantada pelo capitalismo internacional, logo para a prática de certos costumes ou ideais burgueses (o que não significava, em absoluto, democráticos). Os componentes do sistema entram como dados objetivos e integram as relações de classe vividas por Brás e por outros personagens do romance. A crítica sociológica persegue este veio mimético na obra ficcional. Romancista do Segundo Reinado (Astrojildo Pereira); espelho da pirâmide das classes e do trapézio dos estamentos (Raymundo Faoro); representacão da mente patriarcalista em uma formação social mista e disparatada (Roberto Schwarz), as *Memórias póstumas* remetem necessariamente a aspectos da vida social brasileira do século XIX.

A leitura sociológica trouxe contribuições relevantes para a construção da imagem de um Machado brasileiro. O seu olhar poderá ser cada vez mais iluminador na medida em que se abstiver de assumir uma função totalizante e monocausal e na medida em que reconhecer o caráter multiplamente determinado do texto, no sentido proposto pela dialética hegeliano-marxista para a compreensão do concreto individual.

Astrojildo Pereira ateve-se à tese ortodoxa da literatura como reflexo da sociedade, acompanhando de perto a vulgata de Plekhanov. A sua obra vale pela riqueza de elementos documentais que retira das páginas machadianas. O aspecto remissivo do seu método de leitura sobreleva as dimensões expressivas e criativas do texto ficcional. A citação seguinte resume a posição do ensaísta:

> Segundo Plekhanov, "a psicologia dos personagens adquire enorme importância aos nossos olhos, exatamente porque é a psicologia de classes sociais inteiras, e sendo assim, podemos verificar que os processos que se desenvolvem na alma dos diferentes personagens são o reflexo conseqüente do movimento histórico a que pertencem". Eis aí uma boa chave para a compreensão das íntimas conexões que existem entre a obra de Machado de Assis e a história social do tempo que ela reflete.[17]

Raymundo Faoro contrabalança o seu levantamento de tipos sociais com reflexões agudas sobre o caráter seletivo da mimesis narrativa. *Machado escolheu e recortou só os aspectos da política brasileira que melhor se coadunassem com a sua visão cética da vida pública do Império como palco de sombras.* Faoro detecta "um centro de filtragem e de seleção valorativa que acentua e destaca o fenômeno singular em prejuízo da organização social, da estrutura política e das coordenadas supra-individuais".[18] Voltado de preferência para as motivações dos indivíduos, Machado veria na política antes um cenário de paixões do que um processo institucional enraizado em coesos interesses de classes e grupos. "No fundo, todos os males da sociedade e todos os remédios estariam no coração do homem, só ele responsável pelos acontecimentos. Nesse foco de contradições, o destino humano e o destino das nações têm sua mola íntima e última das decisões."[19] Seria estimulante confrontar as reflexões do historiador Raymundo Faoro sobre o significado real da política em Machado com certa tendência recente de explicar alegoricamente personagens e situações machadianas mediante o registro documental ou jornalístico de fatos que se deram no dia-a-dia parlamentar do Segundo Império.[20]

No fecho de *A pirâmide e o trapézio*, Faoro dialetiza o procedimento tipológico de que se valera ao longo do ensaio, e contempla com as figuras do espelho e da

17 PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. 2a ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, p. 93. ["Romancista do Segundo Reinado" traz a data de abril de 1939].

18 FAORO, Raymundo. Op. cit.

19 Ibidem.

20 Ibidem. Ver GLEDSON, John. *Machado de Assis*: ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; BOSI, Alfredo. *O teatro político nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto de Ensinos Avançados da Universidade de São Paulo, Coleção Documentos, Série Literatura, fev. de 2004.

lâmpada dois estilos de narrar. O espelho do historiador remete ao quadro empírico dos atos e dos fatos. A lâmpada do romancista ilumina a rede das motivações subterrâneas e deixa na sombra, a seu bel-prazer, esta ou aquela imagem que o espelho refletiria, passivo e indiferente. Apoiando-se em um dos mais inventivos teóricos do formalismo russo, Viktor Chklovski, autor da *Teoria da prosa*, o ensaísta encarece os procedimentos de singularização e deformação peculiares ao estilo ficcional, e que o distinguem da notação documental, por hipótese neutra e objetiva.

Haveria, pois, um dualismo epistemológico no cerne da obra seminal de Raymundo Faoro, o que afinal enriquece a sua visão, pois abre caminho para um encontro de objetividade contextual e estilização subjetiva. O encontro ajusta-se bem às memórias de Brás, em que há lugar para presença e distanciamento, memória e crítica, testemunho e ironização, chão dos fatos e subsolo da autoconsciência.

Na ótica de Schwarz não se verifica a mesma tendência à pluralidade metodológica. O seu trabalho está inteiramente norteado pela tese de que a composição das *Memórias* imita a estrutura da sociedade brasileira do século XIX marcada pela coexistência de escravidão e liberalismo.[21] Para tanto, o crítico retoma, em outro contexto, a hipótese da "redução estrutural" proposta e discretamente adotada no estudo antológico de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias*.[22] Para Schwarz, o burguês ocioso brasileiro seria um tipo instável, pois, por hipótese, viveria em uma sociedade disparatada senão absurda: logo, Brás saiu um tipo arbitrário e volúvel. Os conteúdos ideológicos acabam fixando e qualificando os movimentos psicológicos do narrador e de suas personagens. Seguindo a mesma lógica do externo que vira interno, a forma livre, que Machado reconheceu por seu modelo na feitura do romance, explica-se como uma variante

21 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

22 Idem. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 35. O ensaio citado de Antonio Candido, "Dialética da malandragem", foi publicado inicialmente na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (São Paulo), n. 8, 1970. Sobre o caráter relativo e parcial da "redução estrutural" que Candido aplicou às *Memórias de um sargento de milícias*, contrabalançando-a com a entrada de fatores arquetípicos e axiológicos (a figura do *trickster* e a visão valorativa do "mundo sem culpa"), reporto-me às observações que fiz em "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária" (em *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 51-2).

literária da ideologia entre patriarcal e burguesa do Brasil Império encarnada na personagem Brás Cubas, que desempenharia assim uma função típica na fronteira com a alegoria.

A condição de proprietário desocupado faz-se esquema ideológico e psicológico, pré-formando as demais faculdades de Brás e ditando-lhe os seus modos de ser, pensar, sentir e dizer. Forma narrativa bizarra, desgarre, humor, tédio e *nonsense* seriam efeitos simbólicos do modo de vida de Brás Cubas. Creio que o que se ganha aqui em coesão metodológica arrisca-se a perder-se na restrição do alcance efetivo de processos formais específicos e do *pathos* de amarga melancolia que permeia a narrativa e enforma o seu tom humorístico.

Max Weber, relativizando o seu conceito de *tipo ideal*, considera que "o caráter abstrato dos conceitos da sociologia é responsável pelo fato de que, comparados com a realidade histórica, eles são relativamente carentes da plenitude do conteúdo concreto".[23] Essa relativa carência de conteúdo concreto, que Weber, insuspeitamente, adverte como inadequada à compreensão da realidade histórica, faz-se ainda mais arriscada quando os esquemas tipológicos são aplicados diretamente a personagens de ficção. A redução estrutural assumida, pela qual o andamento do texto romanesco imita o movimento ideológico de uma determinada classe, revela-se insuficiente para dar conta da variedade e ousadia da teia compositiva e estilística elaborada por Machado. A mesma redução, privilegiando traços de sátira local, não dá conta do humor, aquele "sentimento amargo e áspero" que reage negativamente auto-analisando o *ethos* burguês tradicional presente nos comportamentos de Brás Cubas.

Se este sentimento amargo e áspero é tão poderoso que age como dissolvente contra-ideológico, fica no ar a única questão pertinente: que antiideologia é esta? Ou ainda: de onde procede? Como se formou na mente do defunto autor, que ora parece encarná-la, ora a atenua secundando o gesto conformista da personagem que, por hipótese, deveria ser objeto de sátira intransigente? Trata-se de uma forma de pensamento democrático o mais avançado possível, confinando

23 Max Weber reformulou em diversas passagens da sua obra o conceito de *tipo ideal*. Talvez a mais penetrante seja a que fixou no ensaio notável, "A 'objetividade' do conhecimento na ciência social e na ciência política", que integra a sua *Metodologia das ciências sociais* (São Paulo: Cortez/Unicamp, 2001, p. 107-54).

com a crítica socialista ao proprietismo liberal por tanto tempo conivente com a escravidão? Ou ainda navegamos nas águas do ceticismo *moraliste* já inteiramente trabalhado pela vertente pessimista que desemboca em Schopenhauer? Para usar de uma expressão cara a um sociólogo em geral determinista, Bourdieu, a que campo ideológico (brasileiro ou ocidental) pertence o Machado das *Memórias póstumas*?

A força crítica do narrador não se exerce numa única direção, nem se aplica em um só ponto. Ao lado da sátira tipológica, tão certeiramente rastreada por Schwarz, que se detém em alguns traços do rentista (preconceitos de classe, superficialidade cultural, petulância), o que avulta no romance é uma dialética de memória e distanciamento cético do narrador *em relação a si próprio*. A derradeira confissão é o capítulo radical das negativas, que soaria inverossímil se posto na boca frívola de um personagem oco, ou apenas preenchido pelas suas características de proprietário e herdeiro. As lembranças, fazendo-se estrategicamente póstumas, puderam ser autodestrutivas até o limite do niilismo. O fluxo de consciência de Brás mostra o direito e o avesso da coisificação social, fazendo-o ouvir, em meio a vozes familiares e cúmplices, as censuras do leitor sensível, como ouvirá o narrador de "O espelho" os cochichos do nada. Por esse movimento de sentido a resposta do sujeito ao mundo e a si mesmo diz ora sim, ora não, oscilando na dúvida e desarmando com aparente isenção o cotidiano moral fluminense que é o contexto da sua experiência.

De todo modo, atentando para a condição de rentista do narrador, Schwarz abre uma janela para conhecer o estilo de vida de um determinado segmento da sociedade brasileira, divisando o quadro que a angulação de Machado escolheu e recortou com seu extraordinário poder de observação. Este Machado crítico seria ninguém menos que o defunto autor que, para Schwarz, faria a censura ideológica do protagonista, assim objetivado como tipo social. Caracterizando a ideologia do autor a partir das *Memórias*, afirma o crítico: "Machado insistiria nas virtualidades retrógradas da modernização como sendo o traço dominante e grotesco do progresso na sua configuração brasileira" (p. 212). Nessa leitura, o desencanto de Machado em relação às doutrinas modernizantes decorreria da notação dos desconcertos locais: fica, de todo modo, por esclarecer a função dialética da implacável *auto-análise moral* responsável pelo tom humorístico

inerente à dicção das *Memórias*. *O delírio de Brás não fere apenas o progressismo brasileiro, mas o progressismo, em geral. O positivismo, parodiado no Humanitismo de Quincas Borba, tampouco é especificamente nacional, é a "religião da Humanidade" de Comte e de seus discípulos em todo o Ocidente.* Machado brasileiro é universal. A mente de Machado ultrapassa os limites geográficos da periferia. E outro tanto faz o seu humor que as águas do Atlântico não impedem de pertencer à cultura ocidental.

Quanto ao nexo histórico entre liberalismo e conservação do trabalho escravo (de resto vigente em todas as formações sociais baseadas na economia de plantagem), convém levar em consideração a existência de *dois liberalismos em conflito*, sobretudo a partir dos anos de 1860 — o que retifica o teor supostamente homogêneo da ideologia liberal.

O liberalismo conservador, de fundo oligárquico, isentava o proprietário de qualquer culpa ou escrúpulo: a sua retórica justificava-se pela razão jurídica proprietista, base de todos os códigos liberais europeus e americanos pós-1789. *Trata-se de uma ideologia que se assume como antiigualitária.* O seu deus verdadeiro é a propriedade. Nas *Memórias póstumas* a síndrome liberal escravista apresenta como figuras típicas duas personagens com que Brás está envolvido, Cotrim e Damasceno. O primeiro, seu cunhado, era cruel com os escravos, e o narrador informa que os "tinha largamente contrabandeado", atividade, de resto, crescente e tolerada naqueles anos de 1830-40, que precederam a abolição do tráfico. Quanto a Damasceno, primo de Cotrim e quase sogro de Brás, manifesta, na década de 30, seu apoio incondicional ao negócio negreiro. Repare-se que a dureza de Cotrim é interpretada pelo autor, quase meio século depois, como "puro efeito de relações sociais". Julgamento ou cética constatação? A longa distância no tempo entre as memórias póstumas e os fatos narrados alimentava também a consciência de que o contexto mudara, de tal modo que o liberalismo de 1880 estava em condições de julgar e ao mesmo tempo entender o que tinha sido o liberalismo hegemônico naqueles decênios de 30-40, que viram o tráfico recrudescer intensamente.

Em crônica publicada em 1º de outubro de 1876, três anos antes da redação das *Memórias póstumas*, Machado pontua a diferença de mentalidade, ou da ideologia corrente, em relação à pessoa do escravo:

A lei de 28 de setembro [*de 1871*] fez agora cinco anos. Deus lhe dê vida e saúde! Esta lei foi um grande passo na nossa vida. Se tivesse vindo uns trinta anos antes, estávamos em outras condições.
Mas há trinta anos [*1846: Brás Cubas chegara aos 31 anos de idade*], não veio a lei, mas vinham ainda escravos, por contrabando, e vendiam-se às escâncaras no Valongo. Além da venda, havia o calabouço. Um homem do meu conhecimento suspira pelo azorrague.
– *Hoje* os escravos estão altanados, costuma ele dizer. Se a gente dá uma sova num, há logo quem intervenha e até chame a polícia. Bons tempos os que lá vão![24]

São os tempos em que Cotrim enriquecia com o tráfico e cultivava a melhor das boas consciências.

Quanto ao dia-a-dia do escravismo, se era portador de algum mal, este se atribuía à inferioridade do negro e às mazelas que o seu convívio trazia à família branca: exemplos encontram-se em obras de nossos liberais conservadores, *As vítimas-algozes*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O demônio familiar*, de José de Alencar. A razão do liberalismo democrático é inversa: culpa-se o proprietário pela sua ganância e desumanidade; será a argumentação dos abolicionistas. E não se tratava apenas de duas ideologias, dois sistemas de idéias, mas de duas mentalidades com todo o lastro de interesses e paixões que este conceito implica.[25]

24 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*, 3 v. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, v. 3, p. 352.

25 A tese das "idéias fora de lugar", proposta por Schwarz em *Ao vencedor as batatas*, op. cit., não parece compatível com a função histórica de cimento ideológico exercida tanto pelo velho liberalismo excludente como pelo "novo liberalismo" democrático que animou a campanha abolicionista. Cada uma dessas vertentes — formuladas inicialmente na Europa — desempenhou papel central na vida política do Brasil Império, e cada uma ocupou, no seu tempo, o seu lugar. Suponho que não seja outra a tese geral de Marx e Engels, que, na *Ideologia alemã*, vinculam fortemente a ideologia ao "processo de desenvolvimento real" e à práxis vivida pelas classes dominantes.
O liberalismo oligárquico foi a ideologia adequada à classe dominante da nação fundada no liberismo da economia exportadora e na representação parlamentar censitária. Trata-se do modelo adotado nas formações socioeconômicas de plantagem, não sendo exclusivamente brasileiro. A sua coerência provém da lógica de ferro dos interesses em jogo: o proprietismo inibia em toda parte a realização da igualdade social, o que vale para todo o século XIX (e não só...). O liberalismo valeu-se do trabalho compulsório nas Antilhas francesas sancionado pelos parlamentos da Metrópole até a Revolução de 1848, *meio século depois da Declaração dos Direitos do Homem. Indenizando os senhores de escravos, a Segunda República francesa*

Machado de Assis, ao escrever as *Memórias póstumas*, entre 79 e 80, continuava a ser um liberal democrático, isto é, antioligárquico e abolicionista, embora já não militasse, desde 67, na imprensa oposicionista. Esta sua posição ideológica manteve-se coerente, mas afetada por um ceticismo crescente em relação a partidos e às doutrinas otimistas do seu tempo. Criando, em 1880, o personagem Brás Cubas, que escreve depois de morto (1869), o Machado satírico da mentalidade burguesa-patriarcal compôs no seu narrador ao mesmo tempo um complexo de atitudes típicas de classe (o Brás que age como rentista sem maiores escrúpulos) e o analista "amargo e áspero" que denuncia as vilezas de um rico e observa-se e julga-se a si mesmo enquanto homem. Um liberal democrático que não acredita no progresso moral do ser humano, a que "campo ideológico" nacional pertenceria? Um historicismo estreito e fechado no tempo e no espaço terá dificuldade em responder a esta pergunta.

» *reconhecia, na prática, o direito de propriedade do homem sobre o homem*. Quanto a Portugal, só concedeu abolição definitiva a seus escravos nas colônias africanas em 1874. Em Cuba, o escravismo do açúcar foi mantido pelas *cortes liberales* de Madri até o último quartel do século XIX. Uma combinação similar, dita *peculiar*, foi defendida com argumentos liberal-proprietistas e com armas de fogo pelos senhores do algodão no Sul dos Estados Unidos, que resistiram às leis abolicionistas até a Guerra da Secessão (1865). As cátedras de Economia Política aí não se pejavam de ensinar que a escravidão era e deveria continuar a ser a *pedra angular* da sociedade sulista. *Liberales* e oligárquicos foram os estados andinos que oprimiram barbaramente os camponeses de origem indígena ao longo do século XIX. O liberalismo em todo o Ocidente opunha-se sistematicamente ao igualitarismo.
Alimentada pelo tráfico recrudescente e pelo trabalho compulsório, a práxis liberal ignorou ou abafou quaisquer escrúpulos éticos e explorou quanto pôde a fonte maior dos seus lucros. "A propriedade" — dizem Marx e Engels, citando "os economistas modernos" — "é o poder de dispor da força de trabalho dos outros". Se disparate houve, do ponto de vista da abstrata doutrina, pode-se dizer que, na prática (que é a maquiavélica "verità effettuale della cosa"), a simbiose de exploração feroz do trabalho e liberalismo formal foi norma em todo o Ocidente pós-89. As constituições liberais sancionaram as investidas do mercado. Este é o pano de fundo, o contexto das *Memórias póstumas*. O Brasil de Brás não girava fora da órbita de um Ocidente assumidamente antidemocrático. Era o Brasil de Cayru e seria o Brasil dos regressistas, que juntavam o liberismo comercial ao reacionarismo político. "Senhores, digamo-lo, porque é verdade, nas épocas em que entravam anualmente 50, 60 mil africanos, em que especulações para a África eram feitas na maior escala, muita gente houve mais ou menos diretamente comprometida no tráfico. Qual dentre nós não teve relações com um ou outro envolvido no tráfico em épocas em que não era estigmatizado pela opinião?" (Discurso do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Paulino José Soares de Sousa, à Câmara dos Deputados, em 4 de junho de 1852, em *Visconde do Uruguai*, org. e introd. de José Murilo de Carvalho (São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 602)).

O liberalismo novo e progressista que se gestou nos anos de juventude de Machado (o liberalismo da crise de 68 e da batalha pela Lei do Ventre Livre em 71) teve condições de julgar o liberalismo excludente e escravista, mas não conseguiria, por si mesmo, autocriticar-se e reconhecer os seus limites, a não ser que cedesse o seu lugar à esperança revolucionária ou a um amargo ceticismo. Esta última terá sido a saída ideológica de Machado maduro, capaz de ver o Brás nascido em 1805 pelos olhos do defunto autor de 69, mas também capaz de fazer este último ver-se e julgar-se a si mesmo pelos olhos do intelectual desenganado de 1880.

Retomando a frase dita linhas acima, "A autoconsciência é a cunha que dialetiza o tipo, conservando-o e superando-o", parece-me que o leitor de Machado defronta-se com um complexo ideológico peculiar. O crítico da mentalidade conservadora, do velho paternalismo oligárquico, o liberal formado na militância jornalística dos anos de 60 (anterior a toda a sua produção narrativa) sobrevive no analista satírico de Brás Cubas-tipo social determinado. Mas o observador desabusado de todas as ideologias, inclusive as progressistas, ronda e penetra o defunto autor *que denuncia o outro que ele também reconhece em si mesmo*, barro comum da humanidade. O humor não apaga a sátira, mas dá-lhe outra dimensão e outra qualidade na medida em que o tipo social viria a ser o espectador de si mesmo, aquele homem subterrâneo descoberto pelo olhar arguto de Augusto Meyer.

» A partir da abolição do tráfico em 1850, condições objetivas facultaram a emergência do "novo liberalismo", cuja função foi eminentemente crítica. É o que se depreende das crônicas do jovem Machado escritas na década de 1860. O observador político secundava uma corrente ideológica que tinha como corifeus os seus companheiros de imprensa, Quintino Bocaiúva, futuro prócer republicano, e Saldanha Marinho, jacobino e maçom. Na poesia começa a predominar a oratória condoreira, e a nova ideologia encontra na retórica de Victor Hugo o seu perfeito modelo. Nos decênios de 1870 e 80, Joaquim Nabuco — na trilha aberta por Tavares Bastos —, André Rebouças e Rui Barbosa, entre outros, aprofundam o veio progressista do liberalismo à inglesa, ideologia que fundamenta a campanha abolicionista que Machado acompanharia simpática e discretamente. As resistências do proprietismo liberal vieram dos senhores do açúcar fluminense e dos cafeicultores paulistas, que votaram em 1871 contra a Lei do Ventre Livre. Valeria então o quadro "liberais contra liberais", combate travado nos libelos de dois grandes mulatos abolicionistas, Luís Gama e José do Patrocínio. Não há traços desse liberalismo nas personagens das *Memórias póstumas: Brás Cubas, sua família, seus amigos, seus conhecidos, ricos e pobres, senhores, escravos e agregados vivem no clima do mais pesado conservadorismo corrente na primeira metade do século 19. Brás nasce em 1805, no Brasil ainda colonial, chega à maturidade em plena vigência do Regressismo e começa a fazer política na década de 1840: é o tempo saquarema, auge do tráfico negreiro aceito e defendido praticamente por todas as classes nesse começo do Segundo Reinado.*

Observações de método Fatores convergentes só adquirem força e pleno sentido no momento da interpretação quando conseguimos aferi-los na sua relação recíproca. Percepção desabusada dos homens e forma livre provocam, quando juntas, efeitos particulares de humor. Essa confluência de perspectiva e estilo ainda não define a complexidade do narrador: falta-lhe o perfil da particularidade local, a situação do rico herdeiro em disponibilidade que vive na capital do Império em meados do século XIX.

A diversidade das determinações convergentes concorre para uma aproximação maior ao indivíduo (no limite, *individuum ineffabile*), conferindo-lhe densidade histórica e literária. Resulta claro que o recurso a um único fator explicativo, causa das causas, forçaria o discurso do intérprete para o dogmatismo doutrinário em prejuízo de uma abordagem compreensiva. Para o dogmático — diz Hegel — "as determinações unilaterais do entendimento são retidas com exclusão das determinações opostas".[26]

26 HEGEL, Friedrich. *Enciclopédia das ciências filosóficas* (1830). I. *A ciência da lógica*. São Paulo: Loyola, 1995, # 32. Hegel conclui o parágrafo: "A luta da razão consiste em sobrepujar o que o entendimento fixou". Para o pensador da dialética, o entendimento limita-se a colher representações finitas, isoladas, exteriores umas às outras e, em razão dos seus próprios limites, unilaterais. O indivíduo concreto, denso (em nosso caso, a figura do narrador Brás Cubas), resulta da relação entre perfis diferenciados: o defunto autor, que se exprime na "forma livre"; o tipo social, de que o rentista é exemplo particular; e o homem subterrâneo, espectador de si mesmo ou auto-analista, que dá o seu timbre à voz do humorista.

A chamada norma burguesa, sobrestimada por Schwarz, afetava-os tanto quanto os princípios de Paz Universal da ONU influem nas decisões dos governos belicistas neste século XXI, de resto plenamente respaldadas por centenas de milhões de cidadãos liberais pós-modernos. Ou, para não sair do contexto da época, a classe proprietária dos tempos de Brás reagia à Declaração dos Direitos do Homem da Revolução Francesa com a mesma indiferença que inibia e congelava os parlamentares franceses ao longo dos anos da Restauração e da monarquia liberal de Luís Filipe quando o tema era a abolição do trabalho escravo. Opondo-se a qualquer reforma do Código Negro, dizia Charles Dupin, na Câmara dos Pares, em abril de 1845: "Continuemos a respeitar, a favorecer a boa ordem, a economia e a sensatez da vida entre os trabalhadores negros como fazemos na França entre os trabalhadores brancos" (*Lê moniteur universel*, de 5 de abril de 1845, cit. por CASTEL, R. *As metamorfoses da questão social*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 343). Cá e lá... haveria sempre matéria para chorar e rir dos desconcertos do mundo. O estudo em profundidade das tensões públicas do Segundo Reinado é indispensável para entender o lugar das duas vertentes liberais. Os sinais da passagem do velho para o novo liberalismo, no que toca à escravidão, foram bem registrados por Nabuco em *Um estadista do Império*, livro IV, cap. IV, e livro V, cap. II. Uma cultura reformista conseguia abrir caminho ao longo do decênio de 1860. V. também NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. 4a

Resumindo:

A adesão à forma shandiana não produziria, por si mesma, a natureza das paixões e dos pensamentos que habitam os monólogos, os diálogos e as digressões metanarrativas do texto. O que se pode dizer *a posteriori* é que houve da parte do autor uma opção bem-sucedida dos meios expressivos. Assim, o *pathos* e a visão moralista valeram-se, para tomar corpo, de estratégias já exploradas por uma tradição humorística em que o narrador afinou o seu diapasão.

Por outro lado, o pertencimento a uma certa classe interessa ao desenho da fisionomia ideológica de Brás; mas não criaria, por si só, todos os meandros daquela composição irregular nem os seus ziguezagues que poderiam, *mutatis mutandis*, ajustar-se à representação de outros indivíduos vivendo outras situações locais e temporais. É uma das conquistas assentes da Estilística o princípio de que não há correspondência biunívoca fechada entre procedimentos e dados extraliterários. O uso de metáforas, metonímias, antíteses ou reticências não está vinculado estruturalmente a este ou àquele assunto, sendo verdadeiro também o inverso: uma determinada situação social poderá exprimir-se de várias maneiras, mediante diferentes motivos, palavras, figuras ou torneios frásicos.

Tampouco o humor corrosivo, entre melancólico e galhofeiro, e a consciência moralista, inerentes ao dinamismo semântico das *Memórias*, derivam da posição de Brás na hierarquia econômica do Brasil novecentista. Os estímulos locais pertencem ao aqui e agora; mas as respostas terão a complexidade e a profundidade do sujeito que as sente, pensa e elabora. Entre os estímulos e a resposta vigoram as mediações psicológicas, culturais e especificamente literárias *que fazem das* Memórias *uma obra de ficção.*

A análise de uma escrita original da estatura das *Memórias póstumas* põe em xeque a concepção da autonomia das dimensões construtiva, expressiva e representativa que integram a obra literária. Uma combinação peculiar de vetores for-

» ed. Petrópolis; Vozes, 1977 (a 1ª edição é de 1883); BARBOSA, Rui. *Emancipação dos escravos*. Rio de Janeiro:, Typographia Nacional, 1884; SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Ordem burguesa e liberalismo político*. São Paulo: Duas Cidades, 1978; MATTOS, Ilmar R. de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987. Sobre as relações estruturais do capitalismo liberal europeu com as economias escravistas ou servis do século XIX, v. LUXEMBURG, Rosa. *A acumulação do capital* [1912]. São Paulo: Nova Cultural, 1985, cap. 26.

mais, existenciais e miméticos, sem que uma instância monocausal tudo regule e sobredetermine, parece responder melhor ao problema recorrente da invenção desta obra desafiadora.

Alfredo Bosi é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *História concisa da literatura brasileira* [Cultrix, 1970], *O ser e o tempo da poesia* [Cultrix, 1977; Companhia das Letras, 2000], *Dialética da colonização* [Companhia das Letras, 1992], *Machado de Assis:* o enigma do olhar [Ática, 1999], *Literatura e resistência* [Companhia das Letras, 2002] e *Céu, inferno* [Ática, 1988; Editora 34, 2003], entre outros. É editor da revista *Estudos avançados* e membro da Academia Brasileira de Letras.

A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis

Sergio Paulo Rouanet

Resumo O autor reexamina a questão das afinidades entre Machado de Assis e Laurence Sterne a partir do conceito de forma shandiana, caracterizada (1) pela hipertrofia da subjetividade, (2) pela fragmentação e digressividade do texto, 3) pelos paradoxos espácio-temporais e (4) pela mescla do riso e da melancolia.
Palavras-chave Machado de Assis; Laurence Sterne; literatura brasileira; literatura inglesa.

Abstract The author reexamines the affinities between Machado de Assis and Laurence Sterne from the Shandian literary form, characterized by (1) the hypertrophy of subjectivity, (2) the fragmentation and digressive aspect of the text, 3) the spatial-temporal paradoxes and (4) the blend of laugh and melancholy. ***Keywords** Machado de Assis; Laurence Sterne; Brazilian literature; English literature.*

A forma shandiana Muitos críticos apontaram semelhanças materiais entre *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.[1] Sem dúvida, essas semelhanças existem, mas penso que as principais afinidades são de natureza formal, no sentido de que ambos os romances podem ser vistos como realizações da mesma forma literária.

Alguns autores observaram que essa forma se relaciona com a chamada sátira menipéia, com sua mistura típica de gêneros literários e de elementos cômicos e sérios.[2] Eu mesmo sugeri a possibilidade de que essa forma tenha algumas características do Barroco, das quais Sterne teria conhecimento por meio de sua leitura de Montaigne, Burton e Cervantes. Essas características incluiriam a soberania do sujeito, correspondendo ao absolutismo político daquela era; a fragmentação como expressão do desmembramento anatômico do cadáver; uma visão não-linear do tempo, refletindo a concepção da história como história natural; e uma

1 Ver, entre outros, GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949; CALDWELL, Helen. *Machado de Assis* — the Brazilian master and his novels. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1970; e SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

2 Ver, especialmente, MERQUIOR, José Guilherme. "Gênero e estilo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*". *Colóquio Letras* (Lisboa), jul. de 1972 (citado por REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989), que discute a origem e a natureza da sátira menipéia.

mescla de melancolia, como reação às carnificinas da guerra, e de riso, como antídoto contra o luto.[3] Mas, em geral, os escritores pertencentes tanto à tradição menipéia quanto à barroca se concentraram em poemas satíricos, comédias, tragédias, diálogos filosóficos, e não no romance, pois este só surgiu no século XVIII. Foi esta a contribuição específica de Sterne. Qualquer que tenha sido sua relação com seus predecessores, não há dúvida de que, nesse sentido, ele foi o criador de uma forma literária nova.

Contudo, ele não a definiu. Curiosamente, quem fez isto foi Machado de Assis, nas primeiras linhas de um livro publicado 132 anos depois de *Tristram Shandy* — *Memórias póstumas de Brás Cubas.*

No prefácio de Brás Cubas, lê-se: "Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio".[4] No prólogo da terceira edição, não incluído na tradução inglesa, Machado acrescenta um terceiro nome, o de Almeida Garrett, e explica: "Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida". Por fim, no primeiro capítulo, Cubas chama atenção para as liberdades que tomou com a cronologia: em vez de começar sua narrativa com seu nascimento, a iniciara com sua morte.

Essas citações deixam claro que estamos lidando com uma *forma* e que essa forma tem pelo menos quatro características: (1) a presença enfática do narrador sublinhada, no texto, pelas palavras "eu, Brás Cubas"; (2) uma técnica "livre" de composição que confere ao texto um aspecto "difuso", isto é, digressivo, fragmentário, não-discursivo; (3) a interpenetração de riso e melancolia; e (4) o lugar central conferido ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (viagens). Neste

3 ROUANET, Sergio Paulo. "Machado de Assis e a estética da fragmentação". *Revista Brasileira*, ano I, n. 2, fase VII, abr./jun. de 1995.

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992, v. I, p. 513. A partir de agora, todas as citações do romance serão dessa edição, sempre referida como *BC*, seguida do número do capítulo e da página.

artigo, tratarei das três primeiras características, uma vez que as questões temporais e espaciais foram exploradas em detalhe por mim noutro ensaio.[5]

Machado de Assis definiu a forma, mas não a nomeou. Proponho chamá-la de "forma shandiana". Neste artigo, gostaria de reexaminar a questão das afinidades entre Sterne e Machado à luz das novas perspectivas abertas pelo conceito da forma shandiana.

Hipertrofia da subjetividade A narrativa shandiana, sempre na primeira pessoa, caracteriza-se pela extrema volubilidade do narrador e por sua arrogância, às vezes direta, às vezes mascarada por uma deferência aparente.

Tristram Shandy é o protótipo de todos os narradores volúveis. Ele disserta sobre tudo, sem esquecer tachas e botões. É tão cheio de opiniões quanto seu pai, Walter, que tem idéias sobre a psicologia de Locke, a influência dos nomes no destino dos indivíduos (não fosse por um erro lamentável, Tristram teria recebido o nome de Trimegistus), o formato dos narizes e sobre a educação (decide escrever uma Tristapédia para a educação de seu filho). É um *nouveau riche* da literatura mundial. Ostenta seu saber sobre todos os séculos e todos os países, num extravagante desfile de erudição que vai de Cícero e Quintiliano a Rabelais, Montaigne, Cervantes, Montesquieu e Voltaire.

Não obedece a regras — nem as da plausibilidade, nem as da estética. Dispõe sobre todas as convenções narrativas: "cumprir-me-ia pedir perdão ao sr. Horácio; — pois, no escrever aquilo a que me dispus, não me confinarei nem às suas regras nem às de qualquer homem que jamais vivesse".[6] É sádico em sua relação com o leitor. Tristram brinca com ele, insulta-o, humilha-o, fingindo que estabelece um diálogo com ele, mas interrompendo a conversa todo o tempo, arbitrariamente. O tom começa respeitosamente — o leitor é "meu caro amigo e companheiro"[7] —,

5 Cf. "Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis". *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol. 18, n. 51, mai. / ago. 2004, p. 335-354.

6 STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*. New York: The Modern Library, s.d.. Trad. bras.: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. de José Paulo Paes. 2a ed. corr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. I, cap. 4, p. 48. Todas as citações do romance serão dessa edição, referida como *TS*, seguida pelos números do volume, capítulo e página, respectivamente.

7 *TS*, I, 6, 51.

mas logo depois ele "não passa de uma grande besta e de uma cabeça-dura".[8] Às vezes, o narrador dá a suas infelizes vítimas a ilusão de que são livres: "o melhor conselho que posso dar é pularem o restante deste capítulo".[9] Porém, quem ousaria seguir seu conselho, se algumas linhas depois será repreendido por seu implacável torturador? "Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo?".[10] O narrador não nos deixa ilusões: ele nos tem em seu poder e, mesmo quando nos poupa, trata-se apenas de uma outra forma de capricho: "já é bastante ter-te em meu poder; — seria demasiado aproveitar-me da vantagem que a fortuna da pena ora ganhou sobre ti".[11] A expressão "fortuna da pena" põe a nu a relação senhor-escravo: é uma paródia do termo "fortuna das armas", o direito do conquistador de reduzir o inimigo derrotado à servidão. Em resumo, o narrador não é nem um monarca constitucional, porque não respeita nenhuma Magna Carta, nem um déspota do *ancien régime*, porque até mesmo Luís XIV era preso pelo costume e pela tradição. É, ao contrário, um sultão oriental, *omne lege soluto*.

Quanto a Brás Cubas, a volubilidade é seu mais óbvio atributo, como observou Roberto Schwarz.[12] É o narrador volúvel por excelência. Brás muda de uma posição para outra, de um sistema filosófico para outro. Expressa sua opinião sobre tudo. Pensa que os joalheiros são indispensáveis ao amor. E não acredite que ele não tenha lido Pascal. Não apenas o leu como também discorda dele, porque o homem não é um caniço pensante, mas uma errata pensante, pois cada fase da vida é uma edição que corrige as anteriores. De Pascal ele passa para as botas: há algum prazer que se possa comparar a tirar um par de botas apertadas? Naturalmente, há apenas um passo das botas para Aristóteles, que não descobriu uma importante verdade decifrada por Brás, a solidariedade do tédio humano. Consciência moral? Um sistema de janelas que se abrem, enquanto outras se fecham. Mas passemos ao assunto mais sensacional da indiscrição feminina. Sensacional, sim, mas vulgar. Que todos saibam que ele, Brás, é capaz de pensamentos profundos, que poderiam ter sido concebidos por Salomão ou Schopenhauer.

8 *TS*, I, 11, 63.

9 *TS*, I, 4, 48.

10 *TS*, I, 20, 88.

11 *TS*, VII, 6, 455.

12 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

A relação do narrador com o leitor passa por todas as variações de sadismo, da aparente indiferença à agressão aberta. A consideração irônica aparece em expressões como "amado leitor"[13] ou em trechos nos quais ele parece tratar o leitor como um adulto, submetendo-se a seu julgamento: "Vou-lhe expor sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo".[14] Ele chega ao extremo de atribuir ao leitor comentários inteligentes que não fez e de convidá-lo a colaborar no livro. Por exemplo, o capítulo 52 não tem título e o capítulo 55 não tem texto: seja bondoso, caro leitor, e forneça o título e o texto. Mas, como no caso de Sterne, é um respeito enganoso. O leitor é infantilizado. "Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias".[15] É ainda mais repressor com o leitor sensível que ousa desaprovar o comportamento de Brás: "Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos".[16] O narrador não nos deixa qualquer escolha exceto a de ficar emburrados em um canto, chupando o dedo. Quando desiste de fingir, Brás tem a brutalidade indisfarçada de um brutamontes. Ele pode punir seus leitores apenas com um "piparote"[17] ou ameaçá-los de morte, com um sorriso escarninho que não esconde uma intenção homicida: "esta injúria merecia ser lavada com sangue".[18] Os insultos de Brás são vociferantes. O leitor é obtuso e ignorante.[19] Com leitores tão incompetentes, como se pode esperar que o livro seja bom? Brás lava as mãos, transferindo ao leitor toda a responsabilidade pelas imperfeições de sua obra: "o maior defeito deste livro és tu, leitor".[20] Ele desdenha todas as convenções narrativas. Intervém constantemente na narrativa, interrompendo seu fluxo segundo seu capricho. É todo-poderoso e pode operar milagres, tal como escrever um livro depois da morte. Identifica-se com Moisés,

13 *BC*, 49, 565.
14 *BC*, 1, 514.
15 *BC*, 4, 516.
16 *BC*, 34, 555.
17 *BC*, "Ao leitor", 513.
18 *BC*, 34, 555.
19 *BC*, 49, 565.
20 *BC*, 71, 583.

o criador de um povo, pois, como Moisés, descrevera sua própria morte. É até mesmo ligeiramente superior a Moisés, pelo menos de um ponto de vista literário, uma vez que, ao relatar sua morte no início, o livro de Brás "ficou mais galante e mais novo".[21] No plano secular, é um califa, um soberano absoluto, dotado do poder de desobedecer a todos os cânones lógicos e estéticos.

Digressividade e fragmentação A maneira mais óbvia de estudar as digressões em *Tristram Shandy* seria isolar a narrativa principal — a vida e as opiniões do narrador — e decidir que todo o restante seria digressão. O problema desse procedimento é que a narrativa principal é bastante lacônica. Terminamos o livro sem saber quase nada sobre Tristram, exceto alguns episódios de sua vida pré-natal, o achatamento de seu nariz como resultado da incompetência de um médico, o fato infeliz de seu batismo como Tristram, sua circuncisão acidental, o uso prematuro de calções, as duas viagens que fez à França, e o fato de que tinha uma amiga misteriosa que ele chama de "querida Jenny" e um amigo não menos obscuro chamado Eugenius. Quanto às suas opiniões, elas assumem um modesto segundo lugar no livro, se comparadas às opiniões de seu pai, Walter Shandy. Tudo isso cabe em algumas páginas e, como o livro tem 647 páginas na edição da Everyman, devemos concluir que a matéria digressiva é muito mais rica do que a matéria narrativa.

Encontramos muitos tipos de digressão, de acordo com a natureza do material interpolado. A maioria das digressões trata das "opiniões", como se pode esperar a partir do título. Elas cobrem uma variedade surpreendente de assuntos, inclusive casas de botão. Já tratamos dessas opiniões como ilustrações da subjetividade do narrador.

Há digressões compostas de material já pronto, como um texto de teólogos da Sorbonne, em francês antigo, sobre a legitimidade do batismo de bebês não nascidos; um sermão lido pelo cabo Trim, atribuído a um dos personagens do livro, o pároco Yorick, e na verdade escrito pelo próprio Sterne como parte de seus deveres de clérigo; e o texto latino de uma maldição, escrito pelo bispo Ernulphus, a melhor e mais abrangente das maldições, segundo Walter.

Um terceiro tipo de digressão é formado pelas histórias paralelas. Elas podem ser chamadas de digressões narrativas. São narrativas isoladas, tal como o conto

21 *BC*, 1, 513.

atribuído ao erudito Dr. Slawkenbergius, em parte escrito em latim, com o propósito de ilustrar a importância dos narizes grandes — qualquer que seja o sentido que queiramos dar à palavra "nariz". Há também uma historieta que acontece na corte da rainha de Navarra, que trata de bigodes e está cheia de insinuações obscenas. E há a história da abadessa e da freira, na França, que, diante da necessidade de usar uma linguagem obscena a fim de persuadir um par de mulas a seguir em frente, decidem diluir seu pecado pronunciando, cada uma, uma sílaba da palavra proibida. Mas, além dessas histórias isoladas, podemos distinguir dois ciclos narrativos, um sobre a vida do tio Toby e o outro centrado nas histórias relatadas por seu criado, Trim.

O ciclo de Toby contém, em primeiro lugar, a história de sua vida desde o momento em que foi ferido nos Países Baixos até sua decisão de reproduzir em modelos em miniatura todos os episódios da guerra. Em segundo lugar, há a narrativa de Le Fever, um oficial que adoece quando tenta se juntar ao regimento de Toby e é por ele cuidado até morrer. Em terceiro lugar, há o episódio mais famoso do livro, a história da corte que Toby faz à viúva Wadman, episódio que tem um fim abrupto quando a sra. Wadman choca Toby com sua suspeita de que o ferimento que ele tem na virilha poderia ter afetado órgãos mais delicados.

O ciclo de Trim inclui a história de seu relacionamento com uma freira, que cuida dele quando ele é ferido no joelho e lhe massageia o joelho e mesmo acima dele. Também inclui a história do irmão de Trim, preso pela Inquisição de Lisboa depois de se casar com a viúva de um salsicheiro judeu. Inclui até mesmo um conto que nunca foi relatado, a história do rei da Boêmia e de seus sete castelos, que Trim tenta relatar várias vezes, sempre em vão.

Entretanto, as digressões mais características são de natureza auto-reflexiva. São digressões sobre o próprio livro, incluindo digressões sobre digressões. Sterne recusa-se a se apagar por trás do livro a fim de criar uma ilusão de objetividade. Estamos longe do *le moi haïssable* e do programa naturalista de transformar o autor em um meio neutro pelo qual a realidade se auto-representa. Ao contrário, Sterne faz questão de dizer que sua obra é uma construção subjetiva, uma bela máquina, cujas marchas e engrenagens ele se orgulha de mostrar ao leitor. Entre as digressões auto-reflexivas, as mais típicas são as digressões sobre as digressões. Desde as primeiras páginas, ele pede a indulgência do leitor para seu método digressivo. "[S]e eu parecer aqui e ali

vadiar pelo caminho [...] — não fujais".[22] Pois, como pode alguém com um mínimo de imaginação viajar em linha reta, em vez de explorar todos os desvios possíveis? Como pode alguém ir de Roma a Loreto, por exemplo, sem inserir histórias, decifrar inscrições, reunir pessoas? Em cada estágio da jornada, "há arquivos a consultar, bem como pergaminhos, registros, documentos e infindáveis genealogias [...]. Em suma, a coisa não tem fim".[23] As digressões com as quais Tristram tenta justificar suas digressões são, às vezes, tão cheias de digressões que o narrador fica irremediavelmente confuso: "e eis-me, como vedes, de igual modo transviado".[24] Abandonando qualquer esperança de se explicar por meio da linguagem, ele desenha diagramas e figuras geométricas. Mal acaba de prometer que de agora em diante irá tentar evitar digressões, tem recaídas e novamente digressiona sobre digressões: "torna-se necessário [...] inserir boa quantidade de matéria heterogênea, a fim de manter aquele justo equilíbrio entre sabedoria e estultícia sem o qual livro algum se agüentaria um ano que fosse [...]". E, já que uma digressão é necessária, ela deveria ser "alegre, e acerca de um tema igualmente alegre".[25] Mas Tristram decide inserir essa digressão alegre somente três capítulos depois e aproveita os capítulos intermediários para preparar-lhe o caminho. Faz isso escrevendo novas digressões, inclusive uma sobre seu hábito de barbear-se quando se sente particularmente estúpido. Mas, ai de nós, "Que estranha criatura é o homem mortal!". Quando chega ao capítulo no qual planejara fazer sua digressão alegre, comenta com tristeza que já a fizera. A digressão canônica na qual Tristram explica seu método é um texto no qual diz que, assim como a terra tem um movimento de rotação e de translação, sua obra tem um movimento de progressão e digressão: "As digressões são incontestavelmente a luz do sol; — são a vida, a alma da leitura; — retirai-as deste livro, por exemplo, — e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela [...].— Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais intersecções, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral, tem se mantido em movimento [...]".[26]

22 *TS*, I, 6, 51.
23 *TS*, I, 14, 73.
24 *TS*, VI, 33, 436.
25 *TS*, IX, 12, 570.
26 *TS*, I, 22, 100.

Podemos agora compreender a complexidade diabólica da obra. A narrativa principal é interrompida sempre que uma digressão ocorre. Por sua vez, as digressões são interrompidas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos e, como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é praticamente infinito.

Como um shandyista leal, Machado de Assis constrói seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma coleção de fragmentos, quase uma montagem, no sentido cinematográfico. Ele usa e recicla fragmentos estranhos, extraídos das obras clássicas da literatura universal, que pilha sem qualquer inibição. Além disso, produz seus próprios fragmentos, quebrando em pedaços sentenças e narrativas. Essa é a tarefa das digressões. Encontramos no livro todos os tipos de digressões criadas ou usadas por Sterne.

Em primeiro lugar, vêm as opiniões. Como Tristram, Brás tem opiniões sobre tudo e, no espírito da verdadeira volubilidade shandiana, oferece ao leitor digressões sobre botas apertadas, sobre a ponta do nariz e a equivalência das janelas.

Digressões compostas de materiais já prontos aparecem nos aforismos do capítulo 119 e no epitáfio do capítulo 125, que substitui a descrição da morte da noiva presuntiva de Brás, Nhã-Loló.

Quanto às digressões narrativas, a principal é a história paralela de Quincas Borba. Cada episódio dessa narração paralela é um fragmento que estilhaça a narração principal em outros fragmentos. Mas, além da história de Quincas Borba, há pequenas narrativas, contos de natureza edificante, vinhetas breves sob a forma de apólogos, ou contos morais. São fragmentos auto-suficientes. Entre eles estão os episódios do capitão que escreve versos enquanto morre sua esposa, do almocreve que salva a vida do narrador e é recompensado com extrema sovinice, do negro Prudêncio, espancado pelo jovem Brás, que depois espanca seus próprios escravos, e, na seqüência desta última história, fragmento de um fragmento, o episódio do louco Romualdo, que ingere tanto tártaro que acredita ser Tamerlão, o rei dos Tártaros.

Porém, é nas digressões auto-reflexivas que Brás é mais shandiano. Ali, está em seu verdadeiro elemento. Seu livro é uma oficina de vidro, dentro da qual o artesão fica martelando, lixando, forjando junções, escolhendo e descartando materiais, corrigindo o trabalho, começando do zero. Se o vidro não é transparente o suficiente, o narrador não hesita em esclarecer os detalhes da composição, es-

crevendo cartas para os críticos, por exemplo: "Valha-me Deus! é preciso explicar tudo".[27] O livro é um artefato, com um processo de produção próprio, que Brás convida o leitor a inspecionar, estágio por estágio. O tom é dado desde o prólogo, no qual o narrador explica a maneira difusa e livre da obra, e na qual ele faz reflexões sobre os prólogos em geral, afirmando que o melhor formato é o que escolheu. Ele se diverte com observações autocongratulatórias. A obra, composta por um "processo extraordinário",[28] era "supinamente filosófica".[29] E que talento artístico! "E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. [...] Viram? Nenhuma juntura aparente [...] De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método".[30] Contudo, Brás não é incapaz de autocrítica. "[...] o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica".[31] Auto-elogio e autocrítica alternam-se de um capítulo a outro. Um capítulo tem uma sabedoria que havia escapado a Aristóteles (81). Outro teve um final esplêndido: "Vive Deus! eis um bom fecho de capítulo".[32] De um capítulo, ele diz que foi triste,[33] de outro, que não foi profundo,[34] de outro, que foi inútil,[35] de outro, que foi repetitivo.[36] Explica o tempo todo suas preferências enquanto escritor. Tenta se controlar para evitar a prolixidade, mas às vezes fracassa. "Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor".[37] Odeia a ênfase, ama a simplicidade. "Ui! Lá me ia a pena a escorregar para o enfático".[38] Não gosta de dizer nada que seja moralmente inconveniente, pois, afinal de contas, seu livro era casto, pelo menos em intenção.[39]

27 *BC*, 138, 627.
28 *BC*, "Ao Leitor", 513.
29 *BC*, 4, 516.
30 *BC*, 9, 525.
31 *BC*, 71, 583.
32 *BC*, 99, 604.
33 *BC*, 23, 544.
34 *BC*, 132, 624.
35 *BC*, 136, 626.
36 *BC*, 145, 631.
37 *BC*, 22, 544.
38 *BC*, 25, 546.
39 *BC*, 14, 533.

Alude aos vários casos amorosos que tivera antes de Virgília, mas apenas permite que sua pena entre em sua casa depois de um processo de purificação moral. "Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido; e depois sim, depois vem comigo, entra nessa casa, estira-te nessa rede [...]".[40] O narrador nunca se cansa de explicar a ordem e o conteúdo dos capítulos. Às vezes, o título é suficiente para deixar claro seu caráter digressivo. Um deles se chama "Parêntesis",[41] outro, "Vá de intermédio",[42] outro "Para intercalar no capítulo CXXIX".[43]

Entre as digressões auto-reflexivas, as mais fascinantes são as digressões sobre digressões, em que o narrador reflete sobre a digressão como um processo construtivo. As muitas alusões ao "método" pertencem a essa categoria. Brás sente orgulho de ter o estilo de um bêbado, andando em ziguezague, indo para a frente e para trás. "[...] e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...".[44] Mas, que espécie de estilo é esse? Lembramo-nos de Roland Barthes,[45] quando Brás compara seu estilo ao discurso amoroso. "Já comparei meu estilo ao andar dos ébrios. Se a idéia vos parece indecorosa, direi que ele é o que eram minhas refeições com Virgília, na casinha da Gamboa [...]. Vinho, fruta, compotas. Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, de criancices, uma infinidade desses apartes do coração, aliás o verdadeiro, o ininterrupto discurso do amor".[46] Metáfora admirável: a refeição tem seu fluxo normal, codificado pela tradição — vinho, fruta, doces. Mas o fluxo é pontuado por vírgulas eróticas, que, em sua manifestação intermitente, são a verdadeira linha reta do coração, discurso interruptivo, ele próprio feito de interrupções, fala transgressiva e digressiva de Eros rompendo as conexões costuradas por Logos.

40 *BC*, 47, 564.

41 *BC*, 119, 617.

42 *BC*, 124, 620.

43 *BC*, 130, 623.

44 *BC*, 71, 583.

45 BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, e idem, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

46 *BC*, 73, 584.

Riso e melancolia Tristram é um melancólico, assombrado por fantasmas da transitoriedade, do tempo que foge, da morte. Não surpreende que um dos livros mais citados (e plagiados) por Sterne seja *The anatomy of melancholy*, de Robert Burton. Mas, invariavelmente, Sterne insere suas reflexões melancólicas em um contexto no qual se tornam cômicas. Ao fazer isso, retrocede à tradição da Antigüidade, segundo a qual o filósofo Demócrito teria supostamente dito a Hipócrates que o riso era o melhor antídoto contra a melancolia. Não há dúvida também de que absorveu a lição de Rabelais, que escreveu no prólogo a *Gargantua* que "*Voyant le dueil qui vous mine et consomme/ Mieux est de ris que de larme escripre/ Pour ce que rire est le propre de l'homme*".

Sterne concorda integralmente. Para ele, em geral, o riso é o remédio supremo contra a doença. Em sua dedicatória a Pitt, diz que está constantemente lutando contra os "achaques da má saúde e de outros males da vida, por via da alacridade; firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri, — mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida".[47] Porém, o riso age em especial sobre as desordens da mente. Produz leitores ideais — "[...] e à medida que formos adiante, aos solavancos, ride comigo ou de mim ou, em suma, fazei o que quiserdes, — mas não percais as estribeiras"[48] — e súditos ideais: "Fosse-me concedido, como a Sancho Pança, escolher meu reino, ele não seria marítimo — nem seria um reino de negros com que ganhar dinheiro; — seria, isto sim, um reino de súditos sempre a rir abertamente. E como as paixões biliosas e mais saturninas, com criar perturbações no sangue e nos humores, têm má influência, pelo que vejo, tanto no corpo político quanto no corpo natural — e como só o hábito da virtude pode realmente governar tais paixões e submetê-las à razão — eu acrescentaria à minha prece — que Deus dê aos meus súditos a graça de serem tão sábios quanto são ALEGRES; então, eu seria o mais feliz dos monarcas e eles o mais feliz dos povos sob o céu.—".[49] Pode-se ver o livro todo como uma panacéia contra a melancolia: "Se a algo se opõe [o meu livro], permitam-me Vossas Senhorias dizer que é ao mau humor; visa, mercê de elevação e depressão

47 *TS*, I.

48 *TS*, I, 6, 51.

49 *TS*, IV, 32, 327-8.

mais freqüente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a *bile* e outros *sucos amargos* da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de Sua Majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles".[50]

Tristram Shandy traduz essa teoria na prática. Cada vez que surge o tema do declínio ou da morte, o riso o torna inofensivo. Assim, dirigindo-se a sua "querida Jenny", Tristram tece graves reflexões que poderiam ter saído do Eclesiastes: "[...] o Tempo passa célere demais; cada letra que traço fala-me da rapidez com que a Vida acompanha minha pena; seus dias e suas horas, mais preciosas, minha querida Jenny! do que os rubis à volta do teu pescoço, estão voando por sobre as nossas cabeças, quais leves nuvens num dia de vento, para nunca mais voltar [...] — Que o céu tenha piedade de nós dois!".[51] Porém, essa nota elegíaca é interrompida no capítulo seguinte, que consiste de apenas quinze palavras, bem calculadas para provocar um ataque acridoce de *fou rire*: "Pois bem, pense o mundo o que quiser desta ejaculação — eu não daria uma só moeda por ela".[52]

A morte sempre vira uma piada. Um bom exemplo é o capítulo no qual Walter Shandy comenta a morte de Bobby, o irmão de Tristram. A filosofia oferece muitos consolos para essas tragédias, observa Tristram, mas o problema foi que, quando Walter recebeu a triste notícia, usou todos os consolos ao mesmo tempo — "Ele os acolheu como lhe vieram"[53] — e o resultado foi uma terrível confusão. Walter fez uma infindável dissertação sobre a morte, mas de modo tão desordenado que até mesmo a Magna Carta entrou em seu discurso. Quando Walter conseguiu dizer algo inteligível, tal como "Morrer é a grande dívida e tributo que temos de pagar à natureza",[54] o tio Toby o interrompeu com observações excêntricas. Para o filósofo, diz Walter, a morte é uma liberação, porque o ajuda a livrar-se da melancolia. "Não é melhor ficar livre de cuidados e sezões, de amor e melancolia,

50 *TS*, IV, 22, 296.
51 *TS*, IX, 8, 567.
52 *TS*, IX, 9, 567.
53 *TS*, V, 3, 342.
54 *TS*, V, 3, 342.

e de todos os outros males da vida, frios ou quentes, do que ser como o viajante exausto que chega finalmente à hospedaria para se ver obrigado, no dia seguinte, a recomeçar a jornada?".[55] Sim, mas como Tristram bem observou, ao dizer essas nobres palavras, Walter esquecera por completo seu finado filho. O grande objeto da meditação melancólica, o tema *ubi sunt*, pelo qual até mesmo os antigos filósofos deploravam a mortalidade humana e o declínio dos impérios, foi conscienciosamente incluído nas reflexões de Walter. "'Onde estão Tróia e Micenas e Tebas e Delos e Persépolis e Agrigento?'"[56] Mas o belo efeito dessa tirada foi um tanto prejudicado pelo fato de que, ao se referir a uma certa viagem pela Grécia, Walter esqueceu-se de informar a seu irmão Toby que estava citando um contemporâneo de Cícero. Assim, não é de se estranhar que Toby pensasse que a viagem fora feita por Walter e lhe perguntasse em que ano de nosso Senhor ela ocorrera. Em nenhum ano de nosso Senhor, disse Walter. Como assim? Bem, porque "foi quarenta anos antes do nascimento de Cristo".[57]

O horror à morte é igualmente neutralizado no volume VII. A morte bate à porta de Tristram, mas é recebida "num tom de tão alegre e descuidada indiferença que ela chegou a duvidar de sua missão".[58] A razão é que Tristram, que odiava ser interrompido, estava naquele momento contando a Eugenius uma história "assaz espaventosa de uma freira que se imaginava um molusco e de um monge que foi condenado por ter comido um mexilhão [...]".[59]

Como Tristram, Brás é melancólico, o que não deveria nos surpreender, considerando-se que ele se comporta como um tirano e que os tiranos são particularmente vulneráveis à melancolia, a darmos crédito a Walter Benjamin. Para o ensaísta alemão, com efeito, a melancolia é a doença do Príncipe, mais exposto do que todos os demais à fragilidade da condição humana.[60] A melancolia aparece na morbidez que permeia o livro todo e até mesmo no seu ritmo, que o método

55 *TS*, V, 3, 344.
56 *TS*, V, 3, 343.
57 *TS*, V, 3, 344.
58 *TS*, VII, 1, 449.
59 *TS*, VII, 1, 450.
60 BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.

digressivo condena à lentidão. De acordo com os autores antigos, o andamento lento e cadenciado é característico da melancolia.

O tema fundamental do autor melancólico, a passagem do tempo, está presente em tudo. Considere-se, entre muitos outros exemplos, a metáfora do relógio, que parecia dizer, a cada tique-taque, que Brás teria um segundo menos de vida. "Imaginava então um velho diabo, sentado entre dous sacos, o da vida e o da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim: — Outra de menos ... — Outra de menos ...".[61]

Mas, à autêntica maneira shandiana, há também o riso. De que espécie? Os autores clássicos reconheciam dois tipos de riso: o patológico, sintoma de insanidade, e o medicinal, que poderia purgar o corpo e a mente dos humores melancólicos. Há muito pouco da primeira espécie em Sterne. Nas *Memórias*, ao contrário, ele desempenha um papel importante. Esse tipo é ilustrado pelo riso de Pandora, no delírio do narrador: "A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas."[62] É ilustrado, no mesmo episódio, pelo próprio moribundo, já meio demente: "[...] fui eu que me pus a rir, — de um riso descompassado e idiota."[63] O outro tipo de riso é medicinal — o riso de Demócrito, Rabelais e Sterne. Como seus predecessores, Machado abastece devidamente o leitor com episódios cômicos, para fazê-lo rir. Mas, diferentemente deles, não tem ilusões sobre o efeito medicinal desse riso. Ao contrário, sua função parece ser desacreditar a idéia mesma de que se possa curar a melancolia. É seu emplasto que seria capaz de curá-la. Mas ele fracassou, e tinha de fracassar, pois Brás não foi suficientemente sério para produzir uma verdadeira invenção. Brás era um tirano, mas também um palhaço, como Tristram, cujo *alter ego* era o rei dos bufões, Yorick. A verdadeira vocação desse palhaço tirânico era o circo. Eis como ele descreve o nascimento de sua idéia fixa: "Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas

61 *BC*, 54, 569.

62 *BC*, 7, 521.

63 *BC*, 7, 523.

de volatim, que é possível crer. [...] Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade."[64] A descrição não deixa dúvidas. A invenção não era sublime, mas risível, a fantasia de um malabarista, uma idéia tão cômica que acabou por matar o inventor com uma morte ridícula — uma pneumonia causada por uma corrente de ar — um destino digno de um bobo da corte, mas não de um tirano, cuja elevada hierarquia exige nada menos que o assassinato pelo veneno ou pelo punhal.

Esse homem tirânico e histriônico é saturnino, regido pelo planeta da melancolia, mas também das antíteses, o que explica seus atributos contraditórios. Saturno aparece duas vezes no livro. Na primeira vez, Brás começa a se cansar de Virgília e observa uma mosca e uma formiga se engalfinhando. Qual é a importância dessa cena do ponto de vista de Saturno? Na segunda vez, ele comenta o espetáculo dos casos amorosos que se sucedem, todos efêmeros, todos condenados ao esquecimento, e decide que a exibição foi montada para entreter Saturno, para livrá-lo de seu tédio. Ficamos quase tentados a interpretar essas observações como exemplos clássicos da meditação melancólica — o tema da transitoriedade da vida, *de brevitate vitae* — quando nos damos conta no último minuto de que esse tema está sendo introduzido de forma derrisória. O fim da ligação de Brás e Virgília é ilustrado pela luta dos dois insetos, e a fugacidade da vida é um espetáculo para divertir o planeta — para fazê-lo rir.

A última palavra fica com a melancolia. Não porque a morte de Brás impediu a produção do emplasto antimelancólico, mas porque a idéia enquanto tal era ridícula, uma pirueta de acrobata, que nunca ameaçaria o reinado da melancolia. Isso não impede Brás de cobri-la com a carapuça de Yorick, pois, se o destino do homem é a melancolia, a dignidade do homem é rir, até mesmo diante da morte, até a cambalhota.

A mistura shandiana de riso e melancolia aparece desde o começo. À primeira vista, os dois elementos parecem estar bem equilibrados. Afinal de contas, o livro fora escrito com a "pena da galhofa e a tinta da melancolia".[65] Porém, em seu prólogo da

64 *BC*, 2, 515.

65 *BC*, "Ao leitor", 513.

terceira edição, Machado deixa claro que o livro era mais pessimista que seus modelos shandianos. Os lavores das taças eram os mesmos, mas o vinho era diferente. O dele tinha um sabor "amargo e áspero",[66] não encontrado nos outros autores.

Não somente a alegria é incapaz de vencer a melancolia, mas a própria melancolia se torna uma fonte indireta de alegria. É claro que a melancolia pode ser para Brás o que foi para Dürer, uma fonte de tristeza, provocada pela contemplação de um esqueleto: o rosto de sua mãe moribunda "era menos um rosto do que uma caveira: a beleza passara, como um dia brilhante; restavam os ossos, que não emagrecem nunca."[67] O período do luto foi sua primeira experiência de melancolia: "Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil."[68] Mas, ao mesmo tempo, Brás descobre que a melancolia podia ser agradável. O perfume da flor amarela era "inebriante e sutil", e dessa maneira Brás acolheu no peito sua "dor taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento."[69] Isto, incidentalmente, foi o que Pandora prometeria um dia ao moribundo Brás: a volúpia da morte.

O riso nunca está distante da morte, em *Memórias*. Está no próprio título do livro, mas de maneira jocosa. Pois o livro não é póstumo, por ter sido publicado depois da morte do autor, tal como as *Mémoires d'outre tombe* de Chateaubriand, cujo título é parodiado por Machado. É póstumo porque foi escrito por um defunto, uma inversão na ordem natural das coisas que poderia ser assustadora se o livro fosse uma história de assombrações, mas se torna cômica por causa da objetividade com que é anunciada. "Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias* [...]".[70] O efeito cômico nasce da desproporção entre a enormidade do fato e a sobriedade da descrição.

A morte tem um aspecto apalhaçado desde a dedicatória: "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas

66 *BC*, "Prólogo" da terceira edição, 512.

67 *BC*, 23, 545.

68 *BC*, 25, 546.

69 *BC*, 25, 546.

70 *BC*, "Ao leitor", 513.

Memórias Póstumas". É o tom necrófilo de um Baudelaire, com a diferença de que nem mesmo Baudelaire ousou dessacralizar a morte a tal ponto. Não é a um verme que ele dedica suas "*fleurs maladives*", mas a Théophile Gautier, "*poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises*". A referência a flores mórbidas pode nos fazer estremecer, mas não rir. Em Machado de Assis, ao contrário, a dedicatória produz, desde o início, as duas reações que o livro como um todo quer provocar: melancolia e riso.

Todas as referências à morte são feitas com um sorriso escarninho. São associadas ao riso, como Hamlet segurando o crânio de um bufão. O livro cheira a sepulcro, diz Brás, acrescentando de imediato uma reflexão absurda: sim, leitor, mas você é seu principal defeito. Faz uma alusão plangente ao caráter passageiro da felicidade humana — "folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas"[71] —, mas nos adverte de que há um absurdo nessa sentença. Depois de alguma reflexão, descobrimos que o absurdo vem da árvore escolhida para a comparação, pois os ciprestes não perdem suas folhas no inverno. Mas a questão não é essa. O único objetivo do disparate é desviar a atenção do leitor, fazendo-o abandonar o cemitério, onde os ciprestes crescem, a fim de que ele mesmo possa morrer de rir após decifrar o enigma.

É preciso repetir, entretanto, que a mescla caracteristicamente shandiana de riso e melancolia funciona de modo diverso em Sterne e Machado. Sterne usa o riso para fugir da melancolia, e Machado, para ridicularizar todas as tentativas de escapar dessa mesma melancolia. As palavras que melhor definem o caráter de Tristram são as que pronunciou em dialeto gascão, enquanto dançava com Nannette, a adorável camponesa: "Viva la joia! Findon la tristessa!"[72] As palavras que definem Brás Cubas são as últimas do livro: "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria."[73]

Um vinho diferente Consegui, segundo penso, isolar uma forma literária e comparar dois escritores que adotaram essa forma — Laurence Sterne, seu criador, e Machado de Assis. Mas falta muito para completar essas reflexões.

71 *BC*, 71, 583.

72 *TS*, VII, 43, 500.

73 *BC*, 160, 639.

Em primeiro lugar, é necessário um estudo abrangente de todos os membros da "família" shandiana, que inclui, além de Sterne e Machado, os dois outros autores mencionados em *Memórias póstumas de Brás Cubas* — Xavier de Maistre e Almeida Garrett — e até mesmo outros que Machado de Assis conhecia bem, mas não acrescentou à sua lista, tal como Diderot (*Jacques le fataliste*).

Em segundo lugar, seria indispensável passar da forma ao conteúdo, estudando as diferentes realizações da forma de acordo com circunstâncias objetivas, quer de natureza pessoal, local ou histórica. Machado de Assis apontou essas diferenças quando disse que, mesmo que houvesse semelhanças formais entre todos esses autores, o espírito e o conteúdo variavam — os ornatos podiam vir da mesma oficina, mas o vinho era diferente.

Para Machado, a diferença residia no pessimismo e na amargura que prevaleciam em seu romance, em comparação com as obras dos seus antecessores. Certamente essa observação não se aplica a Almeida Garrett, mas aplica-se razoavelmente bem a Sterne. Dois exemplos são suficientes. A respeito da mistura de riso e melancolia, vimos que Tristram crê que o riso pode afugentar a tristeza, ao passo que Brás Cubas pensa que qualquer tentativa de lograr esse objetivo é risível e que a principal função do riso, pelo contrário, é zombar de todos os esforços de curar a melancolia. Quanto à questão da fugacidade do tempo, ambos os autores partilham da atitude clássica de deplorar a transitoriedade de todas as coisas e de tentar parar o tempo. É o "*Verweile doch, du bist so schön*", de Goethe, e "*O temps, suspends ton vol*", de Lamartine. Porém, as respectivas estratégias de imobilização são muito diversas. Tristram faz isso "congelando" provisoriamente o tempo, enquanto Brás Cubas o faz removendo a si mesmo, para sempre, da esfera da mudança. Diferentemente de seu "ancestral" mais otimista, ele acreditava que apenas a morte poderia livrar o homem do fluxo do tempo.

Roberto Schwarz concorda que os vinhos eram diferentes, mas a razão para ele era que as vinhas haviam crescido em solos sociais e históricos diversos. Tratava-se da diferença entre a subjetividade otimista de uma burguesia européia modernizadora e a subjetividade "volúvel" e cínica de uma classe dominante brasileira que idealizava a modernidade, mas devia sua existência ao trabalho escravo.[74]

74 SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 200-1.

Qualquer que seja a natureza da diferença — psicológica, sociológica, ou ambas ao mesmo tempo, como acredito ser o caso —, parece plausível supor que o conceito da forma shandiana será útil para compreender melhor tanto Machado de Assis como a linhagem intelectual da qual ele disse descender.

Sergio Paulo Rouanet é ensaísta. Autor, entre outros livros, de *As razões do Iluminismo* [Companhia das Letras, 1978], *Mal-estar na modernidade* [Companhia das Letras, 1993], *Os dez amigos de Freud*, 2 vol. [Companhia das Letras, 2003], *Interrogações* [Tempo Brasileiro, 2003] e *Idéias — da cultura global à universal* [São Marcos, 2003]. Diplomata de carreira, foi embaixador em Copenhague e Praga. Membro da Academia Brasileira de Letras.

Tradução de **Sandra Guardini T. Vasconcelos**, professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

"Ao vencido, ódio ou compaixão". Entre a desfaçatez e a diplomacia: a fidelidade à arte de Machado de Assis

Ieda Lebensztayn

Resumo Instigada por imagens críticas sobre Machado de Assis e sua obra, busco os sentidos da desfaçatez de Brás Cubas e da diplomacia de Aires. A partir da análise de um sonho do Conselheiro, em que se vê em meio a uma ciranda de crianças felizes, dedico-me a interpretar o *Memorial de Aires*. Interessa-me apreender como a *construção* do romance combina a *representação crítica* dos impasses da abolição da escravatura no Brasil com a *expressão trágica* de um "*Eclesiastes* moderno". Configurando uma hermenêutica moral, entre a compreensão das necessidades egoístas e a compaixão pelos vencidos, revela a fidelidade de Machado de Assis à arte, forma única de vencer os limites da ordem social e da condição humana. **Palavras-chave** Machado de Assis; *Memorial de Aires*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *"Um sonho e outro sonho"*.

Abstract *Motivated by critical images on Machado de Assis and his work, I investigate the meanings of Brás Cubas' impudence and Aires' diplomacy. From the analysis of a Conselheiro's dream, in which he sees himself among a group of happy children, I attempt to interpret* Memorial de Aires. *It interests me to understand how the construction of the novel combines the critical representation of the impasses of the abolition of slavery in Brazil with the tragic expression of a "modern* Ecclesiastes*". Forming a moral hermeneutics between the understanding of the egoistic necessities and the compassion for the losers, the novel discloses the fidelity of Machado de Assis to art, the unique form to overcome the limits of the social order and the human condition.* ***Keywords*** *Machado de Assis;* Memorial de Aires; Memórias póstumas de Brás Cubas; "Um sonho e outro sonho".

I. O ódio crítico em Brás Cubas: a impassibilidade egoísta (e a melancolia subjacente)

Um veneno e outro veneno

"Sorriso franzido."[1] Criada por Graciliano Ramos, tal imagem, primeira que desejo reter neste ensaio, é expressão lapidar da fusão do sentir e do pensar de Machado de Assis: os lábios, a boca exprimem seu estilo de humor por meio do gesto próprio também à testa cujo interior pensa e sofre. Esse sorriso, contraído como as rugas da maturidade, parece guardar um *fracasso*, um *naufrágio*, um *confrangimento*, palavras com uma acepção de 'quebra, fratura, dilaceramento', todas irmãs de *franzir*. Dessa forma, Graciliano revela a face de Machado de Assis: toda a sua expansão subjetiva contém-se por um movimento de preocupação da consciência que, conhecendo a "impassibilidade egoísta"[2] da ordem natural e social e a raridade de seu reverso, a compaixão pelos vencidos, se recusa a ser enganada, para traduzir-se em arte de ironia amarga.

Entrever esse "sorriso franzido" prendeu-me cedo a Machado de Assis: é a inteligência sempre em ação, capaz de, insone na análise dos males da realidade, *construir* com palavras de verve ferina a *representação* crítica desta e, assim, *expressar*[3] extrema sensibilidade, mesmo sem o admitir.

Na busca de "entender e sentir"[4] Machado, a segunda imagem que evoco, por inquietar-me, é a que Augusto Meyer atribui à obra final do escritor: o "veneno

1 "O velho mestre do conto brasileiro não admite intimidades: é correto demais, vê longe e tem um *sorriso franzido*." (RAMOS, Graciliano. "Os amigos de Machado de Assis". In: *Linhas tortas*. 14a ed. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 105, grifos meus).

2 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "O delírio". *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Jackson, 1957, cap. VII, p. 33.

3 Meu pressuposto crítico, que considero fundamental para estudos analítico-interpretativos de obras literárias, é o tripé construção/representação/expressão. Cf. BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991, e PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

4 A definição da tarefa de "entender e sentir" Machado é de Graciliano Ramos. Cf. "Os amigos de Machado de Assis". In: *Linhas tortas*. Op. cit., p. 104.

aguado".[5] Relendo desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) até o *Memorial de Aires* (1908), o crítico aponta a monotonia dos livros: "sempre o mesmo solilóquio desesperado, quase automático". As maiores ressalvas de Meyer, das quais me ressinto, recaem sobre o *Memorial*: por afastar-se este da "petulância irônica" de *Brás Cubas*, considera-o um "livro morto", "bocejado e não escrito", cuja personagem única seria "o Tédio".[6]

No entanto, o antídoto contra esse parecer de Augusto Meyer encontra-se em sua própria compreensão de Machado como o "homem subterrâneo": o crítico desnudou o drama do escritor, de ser condenado à "consciência da miséria moral" devido à "volúpia da análise pela análise".[7] Se desde o *Brás Cubas* a lucidez excessiva mata as ilusões, no *Memorial* a face trágica dessa atitude ganha contorno a partir da face distanciada, o que garante a força artística do livro.

Assim, a própria expressão "veneno aguado" para o *Memorial* contém o antídoto que salva o romance: aguado, o veneno prolonga a vida ao mesmo tempo em que faz saber antecipada a morte. Que definição melhor da arte que une os "filhos postiços" ao casal Aguiar?

Mas, antes de mergulhar no veneno da última obra para reconhecer-lhe o teor, cumpre identificar a dose de água que faz duradouro o veneno primeiro, de *Brás Cubas*. A força do romance advém em muito de que a "desfaçatez"[8] do narrador, expressão da *pena da galhofa*, se escreve com a *tinta da melancolia* e com *rabugens de pessimismo*.[9]

De *des-* + *faz*, 'face, cara, rosto' (do latim *facies, ei*, do verbo *facio*) + *-ado*, *desfaçado* significa 'descarado', 'sem face', aludindo a 'não fazer'. Considerando-se que o uso da palavra para caracterizar Brás Cubas se firmou na leitura sociológica de Roberto Schwarz, é interessante pensar no sentido de 'não fazer'. Corresponde à "boa fortuna" de Brás de "não comprar o pão com o suor"[10] do seu rosto, base de sua

5 Cf. MEYER, Augusto. "Relendo". In: *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 23.

6 Idem. "Entusiasta e místico". In: *Machado de Assis, 1935-1958*. Op. cit., p. 50.

7 Idem. "O homem subterrâneo". In: *Machado de Assis, 1935-1958*. Op. cit., p. 16-7.

8 Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo* — Machado de Assis. 3a ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

9 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Prólogo da terceira edição". In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 8.

10 Idem. "Das negativas". In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., cap. CLX, p. 418.

"desfaçatez de classe dominante". O 'não fazer' e o decorrente 'não ter rosto', a identidade volúvel, são sinais do não-compromisso desse rentista com o que é alheio a seus interesses particulares. O 'desfaçado' toma a pena da galhofa para assumir a impassibilidade da natureza ante o sofrimento humano, o que serve ideologicamente à indiferença pelos pobres. Em sua superioridade de rico, Brás Cubas abusa da crueldade para com os dependentes, os vencidos, como D. Plácida, Eugênia.

Ao mesmo tempo, em sua superioridade de morto, tem o artifício de ser impassível a qualquer dor (conforme o ensinamento objetivo das múmias de Leopardi[11]) e indiferente quanto à própria imagem social, já que o "olhar da opinião [...] perde a virtude"[12] com a morte.

No entanto, a desfaçatez e a impassibilidade (etimologicamente, a falta de face e o não sofrer de Brás Cubas) são máscaras que escondem uma melancolia. Cumpre perceber, desde a auto-ironia de Brás frente aos vermes, que ele também sofre a impassibilidade da Natureza, mãe mas também inimiga, dona da 'desfaçatez' primeira, cuja figura escapa à compreensão humana. Recorde-se "O delírio", em que também o último dos séculos futuros não tem rosto. Se o futuro não possui face, a consciência das limitações da ordem natural e social a um tempo traz sofrimento e pede a máscara da impassibilidade. Por isso, é melancólico e desfaçado o tom do capítulo "Das negativas", de quem *não teve filhos, não transmitiu a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.*

Para melhor compreender a melancolia da desfaçatez de Brás, convém lembrar ainda a angústia do vazio de Jacobina[13] quando abandonado pelo olhar alheio (da tia, dos escravos). Se a imagem esgarçada no espelho se recompôs quando o alferes vestiu a farda, a autoconsciência crítica de quem viu o vazio de seu rosto

11 Cf. LEOPARDI, Giacomo. "Diálogo de Federico Ruysch e suas múmias". In: *Opúsculos morais (Operette morali)*. Apresentação: Carmelo Distante; tradução e notas: Vilma de Katinszky Barreto de Souza. São Paulo: Editora Hucitec/Istituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1992, p. 164. E um defunto escrever arte lembra em certa medida o coro dos mortos impassíveis de Leopardi — que expressa o impossível "sentimento vivo" na morte —, canto fugaz.

12 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Curto mas alegre". In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., cap. XXIV, p. 101.

13 Idem. "O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana". In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Jackson, 1957.

marcou-o como cáustico e casmurro. Tanto que, após narrar sua história de ascensão, Jacobina desce as escadas e desaparece.

Nas *Memórias póstumas*, a desfaçatez sobressai, máscara da melancolia, até quando o objetivo é a relativização de verdades cuja referência é o *Eclesiastes*. Por exemplo, após relatar a pungente história de necessidades de Dona Plácida, Brás Cubas sente culpa por tê-la transformado em protetora remunerada de seus amores clandestinos com Virgília, mas logo a aplaca: "o vício é muitas vezes o estrume da virtude". A expressão é de galhofa, porém contém verdades: se era negativo para Dona Plácida acobertar o adultério de Virgília, tornou-se-lhe positivo, porque assim ficava amparada da mendicidade. Curiosamente, o sentido primeiro da palavra *galhofa* é o pão dado de esmola e, depois, a algazarra dos peregrinos indigentes enquanto aguardavam receber alimentos. Brás Cubas concede mesmo uma galhofa, uma esmola, a Dona Plácida, e por fim não padece a sua morte. O que fica é a expressão, cínica com melancolia subjacente, da consciência de que o egoísmo da autoconservação move os homens e os separa entre vencedores e vencidos.

Desse modo, o único fazer de Brás Cubas foi o romance, quando defunto. Sua *construção* artística de aparência risonha e volúvel, *expressão* de uma subjetividade que oculta amargura, sensibiliza devido ao potencial crítico da *representação* da crueldade egoísta dos vencedores.

A combinação do desejo de Machado de ser impassível e venenoso ante os males da realidade — ou seja, *desfaçado* — com o desejo de expor a *face trágica* aí subjacente define o esforço de flexibilização próprio do *diplomata*. Traço do Conselheiro Aires, o olhar dividido entre as duas faces da moeda, a flexibilização — base do movimento de compreensão da realidade —, está na raiz da *diplomacia*: vem do francês *diplomatie*, a partir do adjetivo *diplomatique*, calcado no grego *díploma*, 'objeto duplo', 'tablete de papel dobrado em dois', em latim *diploma*, 'papel dobrado'.

II. A compaixão hermenêutica em Aires: o espectador do sofrimento e da necessidade egoísta

1. Feito criança, Aires queria risonho o casal de velhos

Há no diário do Conselheiro uma passagem que me inspira em especial um movimento de interpretação: é a recordação de um encontro de Aires com crianças,

esquecido na ordem da narrativa, contudo recontado por um seu sonho subseqüente e iluminador do todo do *Memorial*.

Na tarde de 9 de setembro de 1888,[14] Aires deparou na rua com sete crianças, que andavam em linha, "presas pelas mãos". Atraíram-no "a idade, o riso e a viveza" delas, que, bastante graciosas e parecendo muito amigas, o fizeram "rir de gosto". Apesar da singeleza desse quadro, o próprio Aires sublinha que seria banal, não fosse a fala de uma menina: aponta-o para as demais crianças como o "moço" que ria para elas.

> — Olha aquele moço que está rindo para nós.
> Esta palavra me mostrou o que são olhos de crianças. A mim, com estes bigodes brancos e cabelos grisalhos, chamaram-me moço! Provavelmente dão este nome à estatura da pessoa, sem lhe pedir certidão de idade. [p. 142]

Note-se a sutileza de Machado: desvela que o contentamento do Conselheiro não adveio meramente de ver-se jovem, mas de assim se descobrir ao partilhar do riso e do olhar da meninada.

No entanto, até a felicidade de Aires com as crianças sofre uma cisão: enquanto aquelas ainda riam, o Conselheiro vê outras que já trabalhavam, carregando o peso de cestas ou trouxas.

> Algumas destas carregavam trouxas ou cestas, que lhes pesavam à cabeça ou às costas, começando a trabalhar, ao tempo em que as outras não acabavam ainda de rir. [p. 143]

Então, diante dos meninos que trabalham, a consciência da iniqüidade social se expressa reverberando no sentimento de culpa de Aires. Ele se vê igualado às primeiras crianças, que o teriam chamado de "moço" exatamente porque, como elas, não trabalhou na meninice. A indagação do Conselheiro, concisa e contundente, flagra o penalizar-se de sua consciência, que faz esvair-se a sua alegria inicial da mocidade dividida com as crianças:

14 Idem. *Memorial de Aires*. São Paulo: Jackson, 1957, p. 142-4 (*9 de setembro de 1888*).

> Dar-se-á que a não ter carregado nada na meninice devo eu o aspecto de "moço" que as primeiras me acharam agora?

Em seguida, Aires parece voltar atrás em sua culpa de não ter trabalhado na infância, entendendo que as crianças trabalhadoras também o veriam como moço, se houvesse sorrido para elas: embora conhecessem limites sociais, não conheciam limites de idade.

> Não, não foi isso. A idade dá o mesmo aspecto às coisas; a infância vê naturalmente verde.

Entretanto, uma vez instalada em sua consciência, a culpa — por ter sido livre de carga na infância e agora por não ter sorrido para as crianças com carga — oscila entre mostrar-se e ocultar-se:

> Também estas, se eu risse, achariam que "aquele moço ria para elas", mas eu ia sério, pensando, acaso doendo-me de as sentir cansadas; elas, não vendo que os meus cabelos brancos deviam ter-lhes o aspecto de pretos, não diziam coisa nenhuma, foram andando e eu também.

É notável a contradição do narrador entre apontar sua culpa de não ter sorrido para as crianças trabalhadoras e atribuí-la à seriedade de quem se compadeceu delas. A culpa a um tempo é redobrada e relativizada na expressão lapidar do diplomata: "mas eu ia sério, pensando, acaso doendo-me de as sentir cansadas". Num átimo, desafortunadamente, o mesmo ímpeto de simpatia de Aires pelos meninos pobres resultou no seu contrário: impediu-o de sorrir para eles. O ideal seria que, com o gesto único de rir, satisfizesse uma necessidade sua (de sua consciência social) e das crianças desamparadas.
Na seqüência, ao voltar para casa, o Conselheiro encontra seu criado José à porta. E exatamente o gesto de ficar à porta de casa permite ao criado mostrar-se gentil com o patrão ("vim esperar V. Excia. cá em baixo") e, a um tempo, "distrair as pernas à rua, ou ver passar criadas vizinhas, também necessitadas de distração".
Veja-se como Machado de Assis tramou com primor essa passagem da história

das crianças para a do criado. Revela que o difícil ideal é satisfazer-se uma necessidade pessoal (mascarada ou não) fazendo-a coincidir com uma necessidade alheia. Para agradar ao patrão e aos próprios desejos, José preferiu "mentir nobremente a confessar a verdade". Embora Aires o percebesse, foi dormir, visto que mentira ou verdade nesse caso de "distrair as pernas" seriam igualmente nobres.

Eis que Machado esboça o sonho do Conselheiro: retoma a experiência de culpa vivida — a cisão com as crianças trabalhadoras devida à diferença social e de idade —, para superá-la por meio de uma imagem alusiva a uma comunhão dos homens, fugaz, eterna só enquanto arte.

> Dormi pouco, uns vinte minutos, apenas o bastante para sonhar que todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela, faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso. Todas falavam "deste moço que ria tanto". Acordei com fome, lavei-me, vesti-me e vim primeiro escrever isto. Agora vou jantar. Depois, irei provavelmente ao Flamengo. [p. 144]

O sonho, natural apesar da hora estranha (antes do jantar), durante vinte minutos intensos ("o bastante") mas escassos ("pouco"), desnuda e dissolve a culpa social de Aires. No plano da realidade, ele foi "moço" ao rir para as crianças que não trabalhavam, e foi velho, maduro a ponto de compreender as diferenças e sentir culpa por não ter sorrido para as mais necessitadas. Já no sonho, a atitude do velho encontrou-se com a do moço: riu para "todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela". ("Todas falavam 'deste moço que ria tanto' "). Ele é o centro, rejuvenescido e feliz, em torno do qual todas, até as "com carga", dançam num círculo de plenitude. O pleonasmo ("dançavam uma dança") e a hipérbole ("tão alegre que quase estourei de riso") sinalizam a euforia de uma entrega à arte, capaz de, por instantes, superar limites sociais e de idade.

Assim, uma das vertentes de seu sonho fugaz é aplacar a dor da iniqüidade social pelo riso partilhado com todas as crianças. A outra vertente do desejo, ser moço entre a meninada, é romper o limite de idade, combater a morte.

Mas repare-se que, mesmo no sonho, Machado não quebra o fundamento realista, antes conserva criticamente as duplicidades da vida. Sonhando, o Conselheiro encontra sua compensação individual ao sorrir também para as crianças

trabalhadoras, e isso lhes atenua a carga, porém não elimina a desigualdade social. E até na fantasia a euforia da mocidade está ameaçada de acabar: "quase estourei de riso".

O fundamento realista de Machado comanda as ações das personagens, cujos resultados possuem gosto amargo. Foram movimentos naturais de Aires aderir à viveza das primeiras crianças, correspondendo-lhes ao riso, e fazer-se sério diante das segundas, cansadas, malgrado estas precisassem mais de seu sorriso. Apesar da nobreza de sua intenção de identificar-se com a dor destas, seu gesto (sério, porque compungido) teve efeito contrário (não partilhou riso com as crianças). Se nas *Memórias póstumas* a inspiração no *Eclesiastes* era desfaçada ao tratar, por exemplo, da troca de "proteções" de Brás Cubas com Dona Plácida ("o vício como estrume da virtude"), no *Memorial de Aires* o tom tende ao trágico: agora é a virtude que se decompõe em efeitos negativos.

Já se faz necessário delinear a ponte da história das crianças (as cheias de vivacidade e as abandonadas do riso) para a dos adultos (o casal viçoso e o de velhos, por fim abandonados).

Logo na abertura do episódio com as crianças, Aires insinua, numa ironia que se deseja graciosa sendo amarga, o dilema do *Memorial*, entre o apegar-se dos Aguiar a filhos e o sentir-lhes a ausência:

> Parece que a gente Aguiar me vai pegando o gosto de filhos, ou a saudade deles, que é expressão mais engraçada. [p. 142]

O cerne do livro é o efeito terrível de abandono em que resultou a desmesurada afeição do casal Aguiar pelos "filhos postiços". A singeleza trágica advém de que, por mais que o narrador desvele interesses outros do casal jovem (cujo destino é Portugal), não nega a sinceridade de seu afeto pelos padrinhos. Até sentimentos nobres podem redundar na desolação própria e alheia.

Por isso, o encontro e o sonho de Aires com as crianças valem por si e são simbólicos do todo do *Memorial*. Assim como ele foi sincero tanto no riso para as crianças vivazes quanto na simpatia, logo nostálgica, pelas abandonadas, Tristão e Fidélia eram verdadeiros tanto no projeto de viver o amor, e ele a carreira, em Portugal, quanto em seu afeto, por fim saudoso, pelos velhos.

Dessa forma, uma face do 'papel dobrado' do diplomata é o veneno, a negatividade de quem conhece a lei egoísta de conservação da vida, do interesse material: a viúva Fidélia casa-se novamente e o marido Tristão quer ser deputado em Portugal, ou seja, a força do *viver* obriga ao abandono dos mortos e dos velhos. A outra face é o sonho de plenitude por meio da arte e dos afetos verdadeiros, o desejo vão de apaziguar as tensões, de eliminar os limites naturais e sociais.[15] A combinação dessas faces permite ao Conselheiro identificar-se compreensivamente com o casal de jovens e, ao mesmo tempo, compungir-se estoicamente do casal de velhos. Caracterizando o "veneno aguado",[16] igualmente letal, a projeção da segunda face sobre a primeira é o que faz trágico e doce o tom do *Memorial*. Essa definição da duplicidade de Aires como o diplomata aposentado que prolonga docemente as dores da vida surge também em *Esaú e Jacó*, na metáfora da *pílula:*

> Mas este Aires, — José da Costa Marcondes Aires, — tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. Não lhe queiras mal por isso; *a droga amarga engole-se com açúcar*.[17]

Por ora, enfatize-se o círculo de dança alegre do Conselheiro moço com as crianças: figura seu desejo pela comunhão entre os dois casais, eliminada a diferença de

15 Minha análise interpretativa enriqueceu-se sobretudo da leitura de três ensaios sobre o *Memorial*. "Um aprendiz de morto", de José Paulo Paes, é primoroso, à medida que, ativando a força poética do romance (ao chamá-lo de "livro oblíquo e dissimulado", ao deter-se na cena do cemitério, ao iluminar os "nomes e sobrenomes" etc.), esclarece a dualidade de Aires entre os jovens e os velhos/mortos (in: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985). Nessa mesma linha, "Uma figura machadiana", de Alfredo Bosi, sobressai principalmente pela comparação da perspectiva de Brás Cubas com a do Conselheiro, pela análise estilística do olhar dúplice do diplomata, reveladora das ambigüidades de Fidélia e de Tristão, e pela sensibilidade às "formas de exceção" do diário — a memória, a música e o amor (in: *Machado de Assis*: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999). Destacaria, do estudo de Luiz Costa Lima, "Sob a face de um bruxo", a percepção de que, no *Memorial*, a crueldade se aplaca em relação às personagens dos romances anteriores e importam antes os efeitos de *Humanitas*, que age também no terreno do amor (in: *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981).

16 Conforme já se apontou, a expressão é de Augusto Meyer ("Relendo". In: *Machado de Assis, 1935-1958*. Op. cit., p. 23).

17 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Esaú e Jacó*. 2 v. São Paulo: Clube do Livro, 1956, v. I, p. 51, grifos meus.

idade e, por conseguinte, a solidão derradeira de D. Carmo e Aguiar. Essa imagem da arte como plenitude de movimentos e graça — crianças risonhas dançando — lembra o "Elogio dos pássaros",[18] de Leopardi. O poeta revela que os pássaros, semelhantes às crianças na agilidade e no ânimo, possuem a perfeição simultânea do canto e do vôo, o que lhes permite proporcionar satisfação a todos os animais. O gorjeio é um riso, e participam os pássaros do "privilégio de rir", próprio dos homens, até dos infelizes.

2. D. Carmo: a natureza-mãe; sem filhos. (O "Eclesiastes moderno" de Aires)

A criação dessa personagem condensa todo o sentido artístico de "veneno aguado" do *Memorial*. Para além de reviver Carolina em arte, a um tempo D. Carmo figura uma possibilidade de plenitude amorosa e a consciência de Machado sobre ser rara e finita essa plenitude. Todo o livro parece voltado para a construção dessa imagem de uma Natureza-mãe íntegra, despida da face inimiga d'"O delírio" de Brás Cubas, mas cujo desdobramento é trágico: D. Carmo não tem filhos. Generosidade sem destino para renovar-se, imobiliza-se ao lado do marido, à espera da morte.

Cumpre atentar para o veneno com que Machado compõe a dor de D. Carmo.[19] Desde a cena no cemitério com Rita, o leitor segue Aires na aposta de que a viúva Fidélia se renderá a um novo amor. O Conselheiro, como se explicita na identificação com as crianças vivazes, conhece a força de atração da vida e, portanto, confia num casamento futuro de Fidélia. Nesse mesmo fio narrativo, o leitor acompanha, junto com Aires, o ideal de plenitude de D. Carmo, seu sonho de ver casados os "filhos postiços" e compartilhar de sua felicidade. Contudo, depois de postular em seu diário o casamento da viúva e sobretudo a euforia 'familiar' que decorreria de sua união com o outro afilhado do casal Aguiar, Aires sucumbe, ao lado dos velhos, à desolação final de ver os jovens casarem-se mas se mudarem para Portugal.

É aqui que pesa o diferencial do diplomata aposentado: tem distanciamento para, além de consolar o casal Aguiar, compreender o lado dos jovens. Aires, que sempre apostou num novo casamento da viúva, entende a urgência de Fidélia e de

18 LEOPARDI, Giacomo. "Elogio dos pássaros". In: *Opúsculos morais* (*Operette morali*). Op. cit., p. 198-205.

19 "Graças à técnica progressiva do diário, disfarçando a onisciência do romancista, o narrador ignora em teoria o que se passará na entrada seguinte." (CANDIDO, Antonio. "Música e música" (*O observador literário*). In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 145).

Tristão para viverem seu amor e ele, sua carreira (no caso, fora do Brasil). Essa verdade tinha força para se sobrepor à outra, ao afeto, sincero, pelos velhos. Assim, o veneno de Machado assume lucidez trágica: intenta desmistificar para o leitor que até os gestos movidos por bons sentimentos, aparentemente harmoniosos, podem carregar aspectos negativos ou resultar em seu contrário. Esse o *Eclesiastes* moderno de Aires.

A 24 de agosto de 1888, o narrador Aires explicita a vontade de compor "outro *Eclesiastes*, à moderna", mesmo sabendo, com o próprio livro de Salomão, que "nada é novo debaixo do sol". A lágrima passageira que entreviu na pálpebra de Fidélia, ao falarem da dissidência do pai e do marido morto, confirmou-lhe que tudo é fugaz, contraditório e vago no mundo. Como sabe o leitor do *Memorial*, a vida de Fidélia marcou-se pela repetição da seqüência entre uma escolha amorosa e o acarretar de tristeza própria e alheia. Contraditoriamente, sua vontade de viver redundava num círculo de sofrimentos (depois, ao menos para ela, atenuados). No primeiro casamento, sofreu em dobro, pois optou pelo amor ao noivo, desagradando ao pai, para em seguida enviuvar. No segundo casamento a força de viver a fez preferir o novo marido ao morto e aos pais postiços, o que implicou a dor destes e desvelou um aspecto vão do primeiro casamento e da dedicação dos padrinhos. Assim, provêm males aos justos e tudo é vanidade: bem o ensinam o *Eclesiastes* e a experiência de Fidélia e do casal Aguiar.

Diversamente do relativismo cínico de Brás Cubas, cujo critério é o egoísmo (e, por contraste, sensibiliza o leitor para as infelicidades de D. Plácida e Nhã-loló), o relativismo de Aires é trágico, por responder aos afetos. D. Carmo e o marido são vencidos não no plano dos interesses econômicos (o que seria até lugar-comum) mas na esfera dos sentimentos, — e isso garante, apesar e por causa do sabor doce do *Memorial*, seu efeito terrivelmente amargo. O sabor doce, o afeto extremado do casal Aguiar, é a 'água' que faz poderoso o 'veneno', já que prolonga em ilusão a vida e acaba por antecipar a morte: D. Carmo e Aguiar se enganam de viver mais com os filhos postiços, para depois se imobilizarem como mortos, quando abandonados.

Então, a novidade do *Memorial* talvez seja nada mais que a ação do tempo sobre o *Brás Cubas*: a maturidade necessita e pode desdobrar a desfaçatez, desvendando-lhe, dentro da reserva diplomática, a melancolia. Junto com a face de lucidez de Aires,

que lhe recomenda, na linha "Das negativas" de Brás, distanciar-se do "gosto de filhos" dos Aguiar, expõe-se sua face amorosa e trágica, que não resiste à figura de D. Carmo. Ele se apega aos modos singelos da generosidade da mulher e por fim se identifica com seu sofrimento, de mãe sem filhos.

O congraçamento de Aires com a dança das crianças no sonho repete-se na arte com que faz viver D. Carmo. Se a natureza é "mãe e inimiga", significa um consolo a existência de uma pessoa como ela, a amiga natural, cuja 'falta de justiça' consistia em perdoar a todos. Leiam-se estas passagens, de 23 de junho de 1888:

> [...] ela [D. Carmo] sabe dar ao gesto e à palavra um afago sem intenção, verdadeiramente delicioso.
>
> [...] esta senhora não conhece a língua do próprio louvor.
>
> — [...] Você repare que tudo naquela senhora é bom, até a opinião, que nem sempre é justa, porque ela perdoa e desculpa a todos.

Machado soube criar com palavras uma personagem extremamente afável, com quem Aires estabelece uma dança de cortesias, plena de arte como a ciranda de riso das crianças. Veja-se como, num diálogo com D. Carmo, o diplomata acompanha-lhe a alma, numa valsa guiada pela admiração que essa mãe tão singela desperta:

> [...] Tornamos à viúva, depois voltamos a Tristão, e ela só passou a terceiro assunto porque a cortesia o mandou; eu, porém, *para ir com a alma dela, guiei* a conversa novamente aos filhos postiços. Era o meu modo de ser cortês com a boa senhora. Custa-me dizer que saí de lá encantado, mas saí, e mana Rita também. [*23 de junho de 1888*, p. 91-2, *grifos meus*]

Embora desgoste a Aires confessá-lo, cativa-o o encanto daquela "boa senhora", sua arte de ter por assunto único o amor pelos filhos de criação.

Desse modo, no todo do diário, Aires revela como era raro o egoísmo de D. Carmo, cujo prazer seria tão-só ter os afilhados unidos e ao pé de si. O Conselheiro se compadece desse egoísmo generoso que, não concretizado, se converteu em "ternura mórbida". Ao mesmo tempo, distancia-se da loucura desse amor materno tão entregue a si mesmo que não cuidou de seu traço postiço e frágil.

Ao cotejar a vida dos Aguiar com o teor das frases do filósofo Quincas Borba sobre os motivos da "alegria da vitória" segundo a teoria de *Humanitas*, vislumbra-se o caráter de exceção dos "pais postiços" e encara-se que o caminho deles era o abandono e o desconsolo:

> Daí a alegria da vitória, os hinos, aclamações, recompensas públicas e todos os demais efeitos das ações bélicas. Se a guerra não fosse isso, tais demonstrações não chegariam a dar-se, pelo *motivo real de que o homem só comemora e ama o que lhe é aprazível ou vantajoso*, e pelo *motivo racional de que nenhuma pessoa canoniza uma ação que virtualmente a destrói*. Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.[20]

Porque desvinculada de vantagens econômicas, parece irreal a dedicação de D. Carmo e Aguiar aos afilhados. Ainda que lhes fosse aprazível essa relação, tanto não era racional "canonizarem" esse amor pelos filhos não-naturais, que, por fim, ele os destruiu. Assim, em seu realismo desencantado, Machado tem consciência do traço de exceção dessas personagens:

> De D. Carmo [Tristão] fala entusiasmado; diz que a afeição, o carinho, a bondade, tudo faz dela uma criatura particular e rara, por ser tudo de espécie também rara e particular. [*19 de agosto de 1888*, p. 120]

Sobretudo revela como a bondade dos velhos os levou ao sofrimento. Num encantamento que se deseja reservado, coloca-se ao lado dos vencidos, dos abandonados, o que faz do *Memorial* uma forma singular de oposição ao lugar-comum.

3. Tarde, é abandono a liberdade e a euforia

Não se canoniza uma ação virtualmente negativa. Essa idéia de Quincas Borba talvez servisse para traduzir o porquê de Aires não ter comemorado a lei Áurea. Com seu senso de equilíbrio, confessa em 13 de maio de 1888 que sentiu "grande prazer" ao saber da abolição da escravatura. Mas acrescenta que a índole e os costumes diplomáticos o obrigaram a recusar-se "com pena" a aderir à comemoração pública: não se entenderia se o fizesse.

20 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Quincas Borba*. Op. cit., cap. VI, p. 19, grifos meus.

Por um lado, a "alegria da vitória" pela abolição expressa o alívio da justiça. Por outro, alegria e vitória parecem não se coadunar com uma situação errada de saída, irreparável: o não-ser, a espoliação dos escravos e suas conseqüências — a violência, a desigualdade social, a educação precária que marcam o país de origem colonial. A atitude de aparente indiferença do diplomata, em que muitos críticos[21] vêem o desejo real de Machado (embora em 1888 ele tenha participado da comemoração), corresponderia ao distanciamento de quem previa frágil a situação dos ex-escravos, abandonados num sistema de que só conheciam a exploração.[22]

Só na aparência Aires é indiferente à questão dos negros. Se, conforme a crítica já sublinhou,[23] marca-o a ociosidade de um membro da classe dominante aposentado, é impossível esquecer sua carga de culpa ante as crianças trabalhadoras na cena analisada. Como se apreendeu do sonho de Aires, afligiam-no dois problemas: não só o desamparo da velhice (a condição humana), mas também o sofrimento dos meninos explorados (a iniqüidade social). O fato é que o olhar crítico perante a questão histórico-social da escravidão, da exploração do trabalho alheio, está configurado no *Memorial* sutilmente, junto com a perspectiva desenganada ante o problema afetivo e existencial dos velhos.

"Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular." Numa primeira leitura, essa frase sinaliza, com sua dose de sarcasmo, a prática humana de priorizar o interesse individual em detrimento do coletivo: mais do que a alforria dos escravos, causou euforia ao casal Aguiar a carta de Tristão, em que anunciava seu retorno,

21 Colaboraram para minha análise alguns capítulos centrados no tema da escravidão em Machado de Assis: "Machado de Assis e a abolição", de R. Magalhães Júnior (*Machado de Assis desconhecido*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957), "Operários e escravos: hierarquia e vingança", de Raymundo Faoro (*Machado de Assis*: a pirâmide e o trapézio. 4ª ed. rev. São Paulo: Globo, 2001), "Bons Dias!" e "Memorial de Aires", de John Gledson (*Machado de Assis*: ficção e história. Trad. Sônia Coutinho. 2ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003), e "A Escravidão", de Brito Broca (*Machado de Assis e a política mais outros estudos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983). Gostaria de destacar como Brito Broca apresenta objetivamente a contribuição de Machado para o tema: nos contos "Pai contra mãe", "O caso da vara", "Mariana", no poema "Sabina", nas figuras de Prudêncio e Cotrim das *Memórias póstumas*, no *Memorial de Aires* e em algumas crônicas.

22 Cf. *O abolicionismo*, de Joaquim Nabuco (Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000).

23 Cf. MEYER, Augusto. "O romance machadiano". In: *Textos críticos*; seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 336.

depois de longa ausência. Como numa aula de hermenêutica, do movimento entre aproximar-se e se distanciar do outro, Aires, junto com o olhar de sarcasmo, reconhece no prazer individual dos velhos a razão do egoísmo humano. Então, enfatiza apreciar-lhes a sinceridade e, finalmente, compraz-se da chegada da carta:

> Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postiço viesse após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou. Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. [*14 de maio, meia-noite*, p. 65]

No entanto, no comentário sobre a alegria oriunda da carta, alguns pormenores funcionam como uma ponta que, se desdobrada em relação ao todo do livro, ensina a difícil arte da interpretação — o relativizar de certezas.

Observe-se que a carta de Tristão se compara a uma 'carta de alforria', que "paga" a tristeza do casal: "como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem". A combinação do verbo *pagar*, da ordem dos interesses materiais, com o substantivo abstrato *tristeza*, alusivo ao sofrimento que não se apaga ("a tristeza que cá deixou"), e a referência ao caráter tardio, embora necessário, da lei Áurea, sugerem dois fatos em que a compensação não supre o mal de origem.

No todo do livro, a volta de Tristão e seu casamento com Fidélia, a princípio plenos de euforia para o casal Aguiar, terminam por causar-lhes desolação, desnudando a base postiça daquela relação 'familiar'. Cabe ao leitor apreender, a partir do olhar crítico de Machado, a recusa a enganar-se com euforias assentadas em base postiça, cujo fim só pode ser o desalento. Então, é necessário projetar esse movimento experienciado pelos protagonistas do *Memorial* para o problema da abolição da escravatura. Se a tristeza de D. Carmo e Aguiar por não terem filhos apenas provisoriamente foi compensada pelos adotivos mas acirrou-se mais tarde em seu abandono, também contra o mal da escravidão não bastava a tardia lei Áurea, que de maneira geral resultou no abandono dos negros.

Dessa forma, assumindo um sentido de moderação próprio do *Eclesiastes* e uma perspectiva histórica crítica, mesmo desenganada, Machado revela como a euforia da vida em liberdade (dos pais adotivos, dos escravos, no paralelo histórico, e dos

jovens apaixonados, virtualmente) é uma situação postiça e finita (se não nos planos afetivo ou social, no da condição humana). Portanto, entendo que a composição do *Memorial*, preocupada com os efeitos das ações (até à primeira vista boas) sobre os vencidos, configura, juntos, a derrota do afeto dos velhos e o malogro da liberdade dos escravos. Tal *construção* artística sobressai porque, a um tempo, cria consciência crítica — por meio da *representação* do egoísmo da sociedade (os jovens que deixam os velhos / a sociedade desigual fundada na escravidão) — e comove, graças à *expressão*, moderada, de angústia em relação aos abandonados.

Em algumas passagens, a crítica ao sistema escravista é mais direta, porém ela sempre permeia o enredo, não só por ser a personagem Fidélia dona de fazenda e de escravos, mas sobretudo por causa do paralelo, já explicitado, entre a situação dos velhos e a dos negros (passam todos da alegria fugaz para o abandono).

É notável a ironia crítica de Machado à instituição escravista quando expõe a revolta do barão de Santa-Pia, pai de Fidélia, ante a perspectiva da abolição. A 10 de abril, antecipa-se ao governo e alforria seus escravos: ostentando-se poderoso, quer provar que é uma "espoliação" o governo intervir no direito de propriedade. De fato, a lei estava com o proprietário, contudo o uso da palavra *espoliação* em seu discurso de vítima desmascara ironicamente a ilegitimidade ética de sua posição.[24]

O paralelo, guardadas as proporções, entre o 'cativeiro' dos pais adotivos e o dos negros (cativeiros que resultam em futuro abandono) insinua-se no momento em que os libertos da fazenda desejam permanecer ao lado de Fidélia. Astuciosamente, Machado chama a formosura da moça de "outro cativeiro", do qual não há carta ou lei que liberte: assim como o casal Aguiar sucumbe ao "dom de cativar" da moça até o desamparo da separação, o caminho dos escravos é perderem-se sem a proteção dela. A consciência histórica crítica de Machado desvela ter sido um problema para os escravos livres garantirem seu sustento e atenderem à necessidade de trabalhar:

> [...] Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela [Fidélia] transfere a fazenda pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o

24 "— Quero deixar provado que julgo o ato do governo uma espoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso." [*10 de abril de 1888*, p. 58].

que é ser formosa e ter o dom de cativar. Desse outro cativeiro não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos. Tinha graça vê-la chegar à Côrte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los? Custou-lhe muito fazer entender aos pobres sujeitos que eles precisam trabalhar, e aqui não teria onde os empregar logo. [*10 de agosto de 1888*, p. 117]

Por mais que o diplomata declare desinteresse pela fazenda e seus escravos, a preocupação tão-só com sua dona se acompanha inevitavelmente das questões políticas e econômicas. Um passo a mais e se percebe que a política lhe inspira desconfiança e leva ao mesmo desengano dos velhos a que assiste, com a diferença de agradar-lhe ser espectador de figuras como Fidélia, Tristão e os Aguiar. Parece inverossímil que Fidélia entregue a fazenda aos escravos porque preferiram conservar a enxada por amor a ela. Mas esse fato permite ao romancista sinalizar sua consciência crítica quanto à situação dos escravos antes e depois da abolição e, a um tempo, compor a ambigüidade do casal de jovens, base da tragédia singular do casal de velhos.

Nos dias 15 e 28 de abril de 1889, Aires questiona se os libertos conseguirão lidar com a "responsabilidade nova ou primeira" de administrar a fazenda e fazer a "obra comum". Sua incerteza, quase uma negativa, relativizando amargamente a euforia da fazenda concedida e, assim, também a de 13 de maio, assinala a dificuldade de superar-se o passado de escravidão.

Quanto ao casal de jovens, despertam a afeição de Aires, em que pese certa desconfiança: o comportamento de Fidélia ao dar a fazenda aos libertos é admirável, apesar e por causa de seu substrato realista. A ação generosa explica-se: Tristão desejava eliminar suspeitas de um casamento por interesse e ambos eram capazes de renunciar ao valor da fazenda, até porque possuíam bastante dinheiro. Aí reside o realismo trágico do *Memorial*, com seu sabor de *Eclesiastes*: também ações de afeto, a princípio benéficas, como o casamento sem interesses materiais (impulsionado pelo amor e pelo carinho aos mesmos pais postiços) e a doação da fazenda aos ex-escravos, podem ter resultados ruins (como o abandono destes e dos velhos).

Nesse sentido, entendo que a complexidade do *Memorial* advém de Tristão e Fidélia não serem meros interesseiros. Não concebo que "uma herança de duzentos

contos" seja o centro da narrativa, segundo indica Augusto Meyer retomando Alcides Maya.[25] Inegavelmente, os jovens têm interesses materiais, tanto que Tristão prioriza a carreira política em Portugal. Mas eles deixam para trás também a fazenda, não só os velhos, e o narrador reitera que eram ricos e que era verdadeiro seu padecimento por se separarem dos pais adotivos.

Se os moços omitem que a política os deterá em Portugal, essa omissão surge como uma "mentira nobre", pois tentaram, sem êxito, levar os Aguiar a bordo. Fidélia ficou "sinceramente desconsolada" e, na despedida, ia "realmente triste". É certo que, no que tange a Tristão, Aires continuamente cultiva e dissipa a ambigüidade entre interesseiro e afetuoso. O diplomata equilibra-se em destinar ao rapaz "um pouco de fel" e "um pouco de justiça": compreende seu desejo de poder, a política como sua "grande necessidade", e lhe entrevê "um coração bom" [*19 de agosto de 1888*].

Assim, garantindo a riqueza da composição de Tristão e de Fidélia, uma sombra da esfera dos interesses incide sobre a esfera dos afetos e se atenua pela compreensão de Aires, de que os jovens obedeciam à necessidade egoísta de viver. A escolha por doarem a fazenda e viajarem a Portugal respondia à sinceridade de seu amor, a despeito de sofrerem também por abandonar os pais adotivos. Ao mesmo tempo, tal opção possibilita apreender-se a crítica e o desencanto de Machado em relação à ordem de injustiças da sociedade, e, especificamente, da sociedade brasileira de origem colonial (mesmo com a abolição, tardia). Ironia amarga, o Brasil tem de ser deixado e o destino é Portugal, país a partir do qual se iniciaram os problemas daqui.

Desse modo, amadurecimento da obra anterior de Machado, agitada por desvelar o móvel egoísta das ações, o *Memorial*, de forma realista, crítica e trágica, erige personagens em que se relativiza (Fidélia e Tristão) e até se dispensa o automatismo egoísta (o casal Aguiar). Conforme se percebe no emprego do adjetivo *rara*, muito repetido para D. Carmo, sua bondade e seu privilegiar o mundo dos afetos não têm lugar na realidade e morrem, porque sozinhos, por antecipação. Diante da ordem do mundo, dos interesses egoístas, Aguiar e D. Carmo representam exatamente a raridade dos afetos despidos de interesse material, abandonados porque exceção.

25 MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. Op. cit., p. 116; MAYA, Alcides. *Machado de Assis. Algumas notas sobre o "humour"*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1942, p. 87.

4. Um sonho e outro sonho: origens de Fidélia

Com um componente de ambigüidade insolúvel, o drama do *Memorial* decorre de que os jovens seguem sua necessidade/interesse egoísta de ir para Portugal, apesar de provocarem a desolação dos pais postiços, por quem verdadeiramente sentem afeto, segundo Aires. Pode o leitor julgar ingratos Tristão e Fidélia, conjecturar que gostaria de vê-los mais atenciosos e flexíveis para com os velhos, ou entender como é poderosa a força da vida, dos sonhos da juventude.

O dilema entre o desejo de viver e a ingratidão é marcante na obra de Machado de Assis, conforme ensinou Lúcia Miguel Pereira.[26] Estudando argutamente os romances da primeira fase, Lúcia revelou como o escritor projetou nas figuras femininas o drama entre a ambição e a ingratidão, o qual ele vivera em sua ascensão social: atormentava-se porque, ao casar-se com Carolina e dedicar-se à carreira literária, havia deixado de lado a madrasta Maria Inês. Eis que a figura de Fidélia — filha que ama e sofre ("definha"), num contexto em que avulta a generosidade de D. Carmo, a Natureza-mãe amiga — parece a resolução, por meio da arte, da dor de consciência de Machado.

Considerando a duplicidade entre fidelidade à vida e ingratidão, seria interessante pensar num percurso que vai da criação, por Machado, da Genoveva de "Noite de almirante" (1884, *Histórias sem data*)[27] à Genoveva de "Um sonho e outro sonho" (1892, *A estação*; 1906, *Relíquias de Casa Velha*),[28] tendo como passo seguinte Fidélia. O quadro de ambos os contos é a traição ao passado/aos ausentes/aos mortos, compreendida como priorização do apego à vida, sendo que, na passagem de um para o outro conto, importa a escolha pelo amor e se esfuma a questão do interesse material. Como no diário de Aires, a arte desses contos vem do drama que é conciliar *um sonho* — a fidelidade ao passado, ao morto — e *outro sonho* — o desejo de viver, contra a ameaça da morte.

Junto com o insinuar e atenuar da ingratidão dos jovens, a solução artística do *Memorial* se completa ao erigir a imagem do afeto e do abandono dos pais adotivos.

26 Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico.* 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, em especial os capítulos II - "O moleque", VII - "Carolina" e XI - "Confissões".

27 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "Noite de almirante". In: *Histórias sem data*. São Paulo: Jackson, 1957, p. 229-42.

28 Idem. "Um sonho e outro sonho". In: *Relíquias de Casa Velha*. São Paulo: Jackson, 1955, v. 1, p. 301-22.

Ao saberem-se definitivamente "órfãos" dos filhos, D. Carmo e Aguiar "olhavam para lá, para longe, para onde se perde a vida presente, e tudo se esvai depressa" [*29 de agosto de 1889*, p. 277]. O diplomata encontra a justa medida de expressar um conteúdo e causar comoção: o horizonte que os velhos miravam era exatamente o "onde se perde a vida presente", ou seja, viam na distância dos filhos a própria morte. Conforme Aires, "os velhos ainda vão mais depressa que os mortos" [*30 de agosto de 1889*, p. 278], já que a lei da vida, dos jovens apaixonados, era deixar de lado o finado marido e os padrinhos. Mas é ele também quem ressaltara o vínculo do amor dos moços com a música, que tem a "vantagem grande" de "falar a mortos e ausentes" [*Sem data*, p. 242]. Ora, para suprir a solidão, D. Carmo e Aguiar tinham um ao outro: apesar da afeição pelos filhos, o amor ao marido impediu-a de acompanhá-los na viagem, porque não podia afastar-se de Aguiar, gerente de banco. O amor, a música e também a literatura, sobretudo quando plena de sentido hermenêutico tal qual o *Memorial*, a um tempo revelam e eliminam as distâncias, os limites, preenchendo-os.
Assim, com base em Lúcia Miguel Pereira, desde as primeiras projeções do drama entre gratidão e ambição, até a "cruel lucidez" de Brás Cubas e, finalmente, a mais branda "lucidez de espectador" de Aires, a opção única para Machado reagir aos limites foi, ao lado de Carolina, a fidelidade à literatura, a "grande razão de sua vida".[29]

5. A inestimável arte: absurdo mas música

Diante da obra de Machado de Assis, que desvenda o móvel utilitário das ações e se marca pela "maldição de trágica impossibilidade de perfeição moral e alegria",[30] Mário de Andrade considerava impossível amar o escritor. Essa face central da obra seria, para usar a expressão de Sérgio Buarque de Holanda, a idéia de um "mundo absurdo",[31] ou seja, 'desagradável ao ouvido'. Em uma palavra: sobretudo por meio da desfaçatez de Brás Cubas, Machado desnuda até à crueldade como os homens, conforme a impassibilidade da natureza, priorizam suas necessidades egoístas, destinando ódio aos inimigos, aos vencidos.

29 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. Op. cit., p. 267.

30 ANDRADE, Mário de. "Machado de Assis". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d, p. 102.

31 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "A filosofia de Machado de Assis". In: *O espírito e a letra*. Estudos de crítica literária I, 1920-1947; organização, introdução e notas: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 311.

No entanto, corroborando o próprio Brás Cubas e críticos aqui estudados, a perturbação de Mário de Andrade, ao afirmar-se incapaz de amar o escritor, e o "sentimento de penúria", que Sérgio Buarque entrevê na ironia machadiana, atestam que há a face subterrânea de gravidade, a compaixão pelos vencidos.

Cumpre, então, ver em Aires a representação realista da velhice, da proximidade com a morte, que permite a Machado desdobrar a máscara da desfaçatez e revelar, junto com a face do distanciado e impassível, a face abafada do melancólico. Por um lado, é cruel compreender, com o Conselheiro, que os jovens obedeçam à necessidade egoísta de abandonar os velhos, mesmo gostando deles. Por outro, é fortalecedor partilhar com ele a compaixão pelo sofrimento dos velhos, embora se tivessem um ao outro.

"Um olhar que mede os eternos dois lados de todas as coisas."[32] A expressão de Alfredo Bosi sintetiza ser a marca de Aires o justo empenho de compreensão, alicerçado num movimento de flexibilização, de distanciar-se e aproximar-se dos outros. Como o Conselheiro "sente por simpatia"[33] a desolação dos velhos, instila e atenua o fel em relação aos jovens. Segundo ensina Schopenhauer, a crueldade tem por oposto exato a compaixão, que é "a própria motivação moral". Citando Rousseau, o filósofo assinala como a comiseração depende de "o animal espectador identificar-se com o animal que sofre". Assim, o leitor compraz-se no último livro de Machado com uma hermenêutica moral: Aires é, ao mesmo tempo, espectador do egoísmo de Tristão e Fidélia e espectador da tristeza dos Aguiar, sendo ambos, egoísmo e tristeza, aplacados dentro de uma esfera de sentimentos sinceros. Mas fica também para o leitor um sabor amargo por causa do "ao vencedor as batatas" no plano dos afetos desse *Eclesiastes* moderno.

Desse modo, procurei apreender como a *construção* artística do *Memorial de Aires* é marcada por ambigüidade e pela presença rara de sonhos de plenitude; tece a *representação* do predomínio das necessidades egoístas, impostas pelas limitações da morte e da ordem social iníqua, e *expressa* o drama de Machado entre a

32 BOSI, Alfredo. "Uma figura machadiana". In: *Machado de Assis*: o enigma do olhar. Op. cit., p. 131.

33 Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o fundamento da moral*. Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 162, 167 e 186. (Coleção Clássicos) Devo a indicação desse livro ao ensaio "O enigma do olhar", de Alfredo Bosi (In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. cit., p. 70).

crueldade realista e o sentimento de piedade pelos vencidos. A cena do riso para as crianças vivazes e do não-riso para as com carga desvela como o escritor se dedicou a criar consciência ante a desigualdade social e a condição humana, projetando raramente sonhos como a ciranda das crianças risonhas.

No mesmo sentido desse sonho fugaz, destaca-se a construção poética que envolve o casal de velhos, especialmente no momento do abandono final.

> Os dois velhos ficaram fulminados, a mulher verteu algumas lágrimas silenciosas, e o marido cuidou de lhas enxugar. [*29 de agosto de 1889*, p. 277]

O emprego de orações coordenadas e a escolha dos adjetivos expressam com perfeição seu desconsolo e o amor que os unia: a perda dos filhos é mortal ("fulminante") e a verdade dessa dor e da atenuação possível se traduz na singela discrição das "lágrimas silenciosas" amparadas pelo marido. Na seqüência, novamente orações coordenadas presentificam com contundência a harmonia do casal e seu silêncio, sua paralisia diante da carta de despedida dos filhos postiços, que não mais "os ajudariam a morrer":

> D. Carmo pediu-lha [a carta, para Aguiar] com o gesto, ele meteu-a na carteira. A boa velha não insistiu.

Veja-se como, sem ânimo para trocarem palavra, Aguiar e Carmo compreendem-se mutuamente, sobressaindo o gesto amoroso dele, preocupado em minorar o sofrimento da esposa. Em seu amor, à espera da morte, viviam entre a ausência antecipada de si mesmos e a memória de sua juventude, de sua felicidade junto aos filhos.

> Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. [*Sem data*, p. 279]

O egoísmo singular de Aires é a escrita de suas memórias, em que pode rever Fidélia e Tristão unidos pelo piano e fazendo felizes os pais adotivos, como em sonho por minutos o cercara de juventude a dança das crianças risonhas. Nas palavras de Alfredo Bosi:

Talvez a memória, a música e sobretudo o amor sejam na obra final de Machado as formas de exceção que conciliam e resolvem por alto, em brevíssimos instantes, os antagonismos da vida social, fazendo emergir do tempo histórico uma ilha de atemporalidade e de prazer.[34]

Portanto, essas figuras de sonho — a dança das crianças felizes e a bondade de D. Carmo e Aguiar —, embora efêmeras, têm um fator de permanência: a fidelidade de Machado de Assis à arte, forma única de vencer os limites da ordem social e da condição humana. A criação dessas "formas de exceção" decorre de forte realismo, que está exatamente em sua raridade frente à lógica egoísta. Igualmente rara é a existência de um escritor como Machado de Assis, capaz de sorrir em seu sofrimento consciente ante os egoísmos e de cessar o riso ao surpreender bondades sofridas com que se identifica. Mário de Alencar o expressou com perfeição:

[...] Pode o sofrimento pensado fazer sorrir; mas aquele que é verdadeiramente sentido apaga o sorriso e abre os olhos para a bondade dos homens, onde a encontra. É gosto dos que sofrem achá-la e rever-se nela, comprazer-se dela e senti-la.[35]

É o "sorriso franzido" de Machado de Assis. Depois de ironizar que se cultuasse o escritor desconhecendo-lhe a obra, Graciliano Ramos lembra como são necessárias "imagens para segurar as noções de justiça, bondade, santidade e outras coisas caídas em desuso".[36]

Ieda Lebensztayn é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, bolsista da FAPESP.

34 BOSI, Alfredo. "Uma figura machadiana". In: *Machado de Assis*: o enigma do olhar. Op. cit., p. 133.

35 ALENCAR, Mário de. "*Memorial de Ayres*". *Jornal do Comércio*, 24.7.1908, p. 2. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2004, p. 481.

36 RAMOS, Graciliano. "Os amigos de Machado de Assis". In: *Linhas tortas*. Op. cit., p. 105.

Machado de Assis, leitor de Musset

João Roberto Faria

Resumo O presente estudo tem como objetivo principal analisar e interpretar duas comédias de Machado de Assis — *O caminho da porta* (1862) e *Lição de botânica* (1905) — à luz do diálogo explícito que mantêm com a comédia *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset. São explicitados os empréstimos e apropriações em diversos níveis: o do próprio gênero cômico escolhido — o provérbio dramático —, o da linguagem, o da criação dos personagens e situações dramáticas. Em outra ordem de considerações, algumas hipóteses explicativas foram formuladas para se compreender a opção estética de Machado pelo provérbio dramático, tanto na mocidade como na maturidade. **Palavras-chave** Machado de Assis; teatro de Machado de Assis; provérbio dramático; comédia; teatro brasileiro.

Abstract *This study analyzes two of Machado's comedies:* O caminho da porta (1862) *and* Lição de botânica (1905), *in the light of the explicit dialogue he maintains with the comedy* Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, *by Alfred de Musset. The loans and appropriations at a number of levels are described: that of the comic genre which has been chosen — the dramatic proverb; that of the language; and that of the creation of the characters and dramatic situations. The study also attempts to explain Machado's aesthetic choice of the dramatic proverb, both in his youth and his maturity.* ***Keywords*** *Machado de Assis; Machado de Assis's theatre; the dramatic proverb; comedy; Brazilian theatre.*

Machado de Assis, como se sabe, foi um leitor voraz da literatura européia. E ao contrário daqueles que escondem as suas fontes ou negam as influências sofridas, quase sempre fez questão de explicitar os seus empréstimos e apropriações. Por essa razão, estudar a sua obra de um ponto de vista comparatista tornou-se um filão que parece longe de estar esgotado. Se os seus diálogos com a literatura inglesa e francesa têm sido os mais abordados, já há também bibliografia sobre as leituras que fez das literaturas portuguesa, espanhola e italiana.

O que vou apresentar aqui é um breve estudo de uma das apropriações de Machado e que diz respeito à sua produção para o teatro. Em princípio, não há novidade em apontá-la, pois os próprios contemporâneos do escritor já o fizeram. No folhetim "Páginas menores" do *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de setembro de 1862, por exemplo, pode-se ler a transcrição da opinião de Quintino Bocaiúva sobre a

comédia *O caminho da porta*, que acabara de ser encenada: "O argumento é simples. Sem ser original é interessante. Escrito ao gosto dos pequenos provérbios de Musset e de Octave Feuillet tem o defeito de não condescender com o gosto do público ainda não habituado a essas filigranas de espírito e a esses caprichosos lavores sobre uma tela literária por demais delicada".

Depois de Quintino Bocaiúva, vários críticos se referiram ao parentesco entre as comédias de Machado e as de Musset, de modo que vou insistir num assunto aparentemente gasto e batido. Se faço isso, é porque acredito que seja possível ir um pouco mais fundo nas análises e considerações críticas, a fim de mostrar como se dá, na prática, o diálogo entre esses dois grandes escritores. Para realizar tal tarefa, parecem-me feitas sob medida as comédias *O caminho da porta*, *Lição de botânica* e *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Antes de começarmos o trabalho de análise, convém lembrar que Machado foi leitor de Musset desde muito jovem, que se inspirou nele para escrever o poema "A missão do poeta",[1] em 1858, aos dezenove anos; que traduziu os versos centrais da bela elegia "Lucie", em 1860;[2] que escreveu poemas com epígrafes colhidas na obra do escritor francês, como "Nunca mais!",[3] em 1859, e "Quinze anos", incluído no livro *Crisálidas*, de 1864. Em 1869, Machado traduziu a peça *Un caprice*, intitulando-a *Como elas são todas*,[4] e no importante artigo "Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade", em 1873, incluiu Musset entre os autores estrangeiros que mais seduziam os brasileiros, nestes termos: "Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos — porque há aqui muito amor a essas comparações — são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals".[5]

1 O poema está transcrito na biografia *Vida e obra de Machado de Assis*, em 4 volumes, de R. Magalhães Júnior (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981, v. 1, p. 71-2).

2 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. III, p.187-8.

3 V. MAGALHAES JÚNIOR, R. Op. cit., p. 85-6.

4 Segundo R. Magalhães Júnior (op. cit., v. 2, p. 49), Machado teria feito uma tradução muito livre, quase uma adaptação da peça de Musset, que foi encenada no Rio de Janeiro em 1869 e em 1873.

5 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Op. cit., p. 805.

Machado jamais deixou de admirar Musset. Numa crônica datada de 16 de setembro de 1888, em plena maturidade intelectual, definiu *Il faut q'une porte soit ouverte ou fermée* como "um atozinho gracioso e límpido". E em outra crônica, de 10 de novembro do mesmo ano, aproveitou o título da comédia para comentar um problema que agitava então o Rio de Janeiro: o movimento dos caixeiros para reduzir o número de horas em que as lojas ficavam abertas.[6] Dizia, então:

> Noto, e por honra de todos, que não tem havido distúrbios nem violências. Há dias, é certo, um grupo protestou contra uma casa do Largo de S. Francisco de Paula, que estava aberta; mas quem mandou fechar as portas da casa não foi o grupo, foi o subdelegado. Tem havido muita prudência e razão. O próprio ato do subdelegado, olhando-se bem para ele, foi bem feito. Já lá dissera Musset estas palavras: "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*". Não podendo estar abertas as da loja de grinaldas, foi muito melhor fechá-las.

Mas talvez o que demonstre ainda melhor o quanto Machado gostava de Musset e o quanto isso era do conhecimento de amigos seja o presente que ganhou de Artur Azevedo e Carlos Magalhães de Azeredo. Ambos, em ocasiões diferentes, estiveram em Paris e lhe trouxeram lascas e folhas do salgueiro que estava plantado na sepultura do poeta. Aliás, ainda hoje há um salgueiro que sombreia a lápide em que estão gravados os versos que abrem e fecham a elegia "Lucie", versos que, curiosamente, Machado não incluiu na tradução que fez e que dizem:

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimitière.
J'aime son feuillage éploré,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai.[7]

6 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Bons dias!* (Introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Hucitec, 1990, p. 166 e 133.

7 DORCHAN, Auguste. *Les cent meilleurs poèmes (lyriques) de la langue française*. Paris: A. Perche, 1910, p.117.

Em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, a 1º de dezembro de 1895, a propósito da morte de Alexandre Dumas Filho, Machado lamentava o esquecimento em que caíam certos escritores e mencionava o fato de que os franceses não haviam cumprido a vontade de Musset. Segundo afirma, teria sido um inglês quem plantou o salgueiro na sepultura do poeta.[8] Eis suas próprias palavras:

> Musset — que Heine dizia ser o primeiro poeta lírico da França — pedia aos amigos, em belos versos, que lhe plantassem um salgueiro ao pé da cova. Possuo umas lascas e folhas do salgueiro que está plantado na sepultura do autor das *Noites*, e que Artur Azevedo me trouxe em 1883; mas não foram amigos que o plantaram, não foram sequer franceses, foi um inglês./Parece que, indo fazer a visita aos mortos, doeu-lhe não ver ali o arbusto pedido e cumprir-se o desejo do poeta.

Passemos ao nosso trabalho de análise, começando pelas duas comédias que guardam um parentesco já em seus títulos: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* e *O caminho da porta*. Ambas enquadram-se num gênero que no século XIX tinha atrás de si uma larga tradição: o provérbio dramático. Esse tipo de peça havia surgido no final do século XVII, nos salões aristocráticos franceses, e inicialmente era quase um jogo, uma charada: os espectadores tinham que adivinhar qual era o provérbio oculto na ação de pequenas cenas e comédias. Com Carmontelle, no século seguinte, o gênero permaneceu como "teatro de salão", feito por amadores da aristocracia e da alta burguesia, mas adquiriu características definidoras de sua forma. Escreve o próprio Carmontelle:

> O provérbio dramático é pois uma espécie de comédia, que se faz inventando um assunto ou se servindo de uma personagem, uma historieta etc. A chave do provérbio deve estar no interior da ação, de modo que, se os espectadores não o adivinharem, é preciso que exclamem quando lhes disserem: 'Ah! é verdade': como quando se revela a chave de um enigma que não se pôde encontrar.[9]

8 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Op. cit., p. 685-7. V. também "Um conto de Machado numa peça de Artur Azevedo". In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 219-29.

9 CARMONTELLE. *Comédies et proverbes*. Paris: Aux Armes de France, 1941, v. I, p. 19.

Numa época em que a linguagem teatral era extremamente elaborada, em que o padrão eram as tragédias neoclássicas de Voltaire, Carmontelle buscou reproduzir o tom das conversas de salão, imprimindo em suas peças uma certa naturalidade: não as "belas frases" ou "estilo", dizia ele, "mas um grande desejo de conseguir o tom da verdade".[10] Com personagens colhidos nas classes altas, com assuntos leves e sem grandes conflitos dramáticos, seus provérbios se popularizaram e serviram de modelo a vários outros dramaturgos, entre eles Alfred de Musset, já no século XIX, em pleno Romantismo.

É claro que, do ponto de vista do valor literário, não se pode comparar Carmontelle com Musset. O primeiro era um diletante que queria se divertir e divertir os outros com seus textos. Tanto que escreveu cerca de cento e cinqüenta provérbios, sem se preocupar com as repetições de personagens ou assuntos e situações dramáticas. Mas por que teria Musset escolhido esse tipo de peça para se exprimir, se podia escrever dramas belíssimos, como *Lorenzaccio*? É provável que a decepção com o fracasso de sua primeira comédia encenada, *La nuit vénitienne*, em 1830, o tenha feito pensar em escrever peças para serem lidas, não representadas. Com regras mais frouxas que as do drama ou da tragédia, ou mesmo da comédia, o provérbio prestava-se aos intentos do autor. Sem ser preciso elaborar complicados arcabouços dramáticos, era possível, nesse tipo de peça centrada nas conversas entre personagens, trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática era prejudicada, se o valor teatral — para a época — era diminuído, ganhava-se em literatura e alcance psicológico. A leitura de peças como *Un caprice* ou *On ne badine pas avec l'amour* mostram o quanto Musset distanciou-se do esquematismo e da superficialidade de Carmontelle, o quanto foi original em suas criações. Por outro lado, como negar que em outras peças aproveitou-se de personagens e situações cômicas que já haviam aparecido em seu antecessor? Leia-se, por exemplo, *On ne saurait penser à tout*. Lá estão frases inteiras tiradas de *Le distrait*, de Carmontelle, bem como os personagens centrais e o próprio enredo. Tais empréstimos, diga-se de passagem, foram admitidos pelo próprio Musset.

Quanto ao provérbio que nos interessa, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, trata-se de uma pequena comédia com apenas dois personagens, um conde e

10 Ibidem, p. 20-1.

uma marquesa. Não há um enredo, no sentido tradicional do termo, até porque um dos princípios formais do provérbio é dispensar a exposição, a cena de abertura — comum nas peças longas, de três ou quatro atos, como a tragédia clássica ou a peça-bem-feita —, na qual se delineia o conflito que será desenvolvido e se conta em detalhe o passado dos personagens principais, que passamos a conhecer, por vezes até mesmo antes de sua entrada em cena, como é o caso do Tartufo de Molière. Assim, na pequena comédia de Musset, saberemos muito pouco da vida pregressa do conde e da marquesa, porque o que importa é o diálogo que travam no tempo presente, sobre os sentimentos que trazem dentro de si. É a partir do que falam, da eficácia das palavras ditas, que vamos conhecê-los, no desenvolvimento de uma ação dramática quase nula, apoiada apenas na evolução psicológica que apresentam, enquanto personagens que experimentam sensações que vão do aborrecimento mútuo ao amor compartilhado, passando pelos estágios intermediários das irritações, das contrariedades e dos desentendimentos.

No primeiro plano de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* está, portanto, a linguagem. É ela quem constrói os personagens e cria todos os efeitos, conflitos e emoções. E como convém ao provérbio, que é sempre uma elegante comédia de salão, a linguagem é chistosa, repleta de ironias, frases ferinas, de uma discreta comicidade que escorre de um diálogo que é um verdadeiro embate entre personagens inteligentes, espirituosos e refinados.

Musset evita todos os recursos conhecidos das comédias centradas nos enredos complicados ou nos personagens ridículos e tipificados. Nem a farsa, nem o *vaudeville* de Scribe, nem a comédia à italiana o seduzem. Ao invés da exuberante ação física dos atores, do excessivo movimento exterior, exige-lhes antes de tudo que saibam exprimir nas falas os sentimentos e as emoções dos personagens. Note-se, no entanto, que a proeminência dada aos diálogos não impede que o autor demonstre sua preocupação com os movimentos, os gestos e as inflexões que os personagens devem fazer em cena. As rubricas cuidadosas da comédia indicam que um teatro da linguagem não deve ser necessariamente um teatro da completa inação.

A forma do provérbio dramático, que vem de Carmontelle ou mesmo de outros escritores que cultivaram esse gênero nas primeiras décadas do século XIX, como Michel Théodore Leclercq ou Jean Baptiste Sauvage, serviu a Musset, portanto,

como uma possibilidade para o exercício de uma comédia da linguagem. Mas indo mais longe que esses antecessores e enfatizando o cuidado literário na construção dos diálogos, o poeta ampliou as suas fontes e enriqueceu os seus textos, incorporando outras tradições e outros modelos, tais como os oferecidos por Corneille e Marivaux. Com o segundo, sobretudo, Musset aprendeu a valorizar a linguagem galante e delicada, bem como o estilo lúdico que dá vivacidade aos diálogos e que os torna espontâneos, plenos de imprevistos, sutilezas e achados pitorescos, sem jamais perder de vista as regras do bom-gosto.

São essas características que fazem de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* uma comédia agradável de se ler e de se ouvir e ver.[11] Em uma única cena, sem cortes ou intervalos, assistimos ao choque de duas vontades: a do conde, que quer fazer a corte e declarar o seu amor à marquesa, e a dela, que não quer ouvi-lo, pois conhece as frases feitas e os chavões que os homens usam nesses momentos. Ao artificialismo da linguagem da sedução, convencional e vazia, apesar de cintilante às vezes, ela, viúva experiente, responde com ironia, zombando do conde, colocando-se em posição de superioridade. Ele, que foi visitá-la aparentemente para fugir ao tédio e à solidão, num dia de inverno rigoroso, age de um modo que desagrada profundamente a ela, ou seja, como um homem que, diante de uma mulher, a sós com ela, vê-se "obrigado" a lhe fazer a corte. Essa é a situação que alimenta o diálogo da peça, que faz nascer uma deliciosa disputa verbal entre os personagens, cada qual com seus bons argumentos. Ele, a defender o direito dos homens de exprimir o amor enquanto sentimento eternamente jovem com os velhos modos já conhecidos de todos, ela a atacar a retórica e o comportamento dos conquistadores de plantão. Ele, a jurar com belas palavras o amor que sente, ela a zombar de suas palavras, incrédula e irreverente. Ao final, os verdadeiros sentimentos vêm à tona. A marquesa gosta do conde, mas pensa que ele a quer como amante. Esclarecido o equívoco, com o pedido de casamento que ele lhe faz, a disputa termina, o amor triunfa.

11 Na edição do teatro de Musset feita pela Garnier-Flammarion, em 1964, há uma nota sobre *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, na qual se informa que essa peça foi bem recebida em sua estréia, em 1848, e que nunca mais deixou de ser representada, quase rivalizando com *Un caprice* em número de récitas. Até 31 de dezembro de 1963, *Il faut...* havia tido, na França, 935 representações.

Quanto ao título da comédia, seu significado é tanto literal quanto metafórico. Por três vezes, durante o diálogo que mantiveram, o conde abriu a porta para ir embora. Nesses momentos, indeciso, deixava entrar o frio, que incomodava a ambos, mas acabava por ficar, fechando a porta, continuando a fazer a corte à marquesa. Ora, como diz o provérbio, uma porta deve estar aberta ou fechada, o que pode significar que também a porta do coração deve estar aberta ou fechada para o amor. Na comédia, a marquesa tinha o coração aberto, mas isso não era o bastante; era preciso que o conde encontrasse o caminho para chegar até ele.

Aliás, é por esse mesmo caminho que podemos aproximar a comédia de Machado de Assis, *O caminho da porta*, à de Musset. Não teria o escritor brasileiro pensado que, se o conde não tivesse encontrado o caminho do coração da marquesa, seria obrigado a tomar o caminho da porta? Pois é exatamente isso que sua pequena comédia vai ilustrar, ou seja, um provérbio muito próximo daquele que Musset utilizou, embora com outro significado. Assim, ao contrário do conde, bem-sucedido, os dois pretendentes à mão da viúva Carlota não conseguem o seu intento. Como diz um deles, ao final da comédia, resumindo ou ilustrando o provérbio embutido na ação dramática, "quando não se pode atinar com o caminho do coração, toma-se o caminho da porta".[12]

Evidentemente há mais diferenças do que semelhanças entre os textos de Musset e Machado. A não ser em poucos momentos, nosso escritor não conseguiu criar diálogos com o mesmo brilho, nem com a mesma leveza ou atmosfera poética. Talvez pelo fato de enfatizar o aspecto cômico da situação em que colocou os quatro personagens do provérbio, não os fez dialogar sobre os sentimentos com alguma seriedade. Os dois apaixonados, inclusive, tornam-se um tanto ridículos e caricatos no desenvolvimento das cenas. Mas isso não impede que filiemos *O caminho da porta* ao gênero da comédia de salão, feita para divertir a partir da linguagem chistosa, da graça que os personagens constroem com suas réplicas inteligentes e bem-humoradas.

Como na comédia de Musset, também na de Machado não há um conflito dramático com cenas de fortes antagonismos ou tensões entre os personagens. Igual-

12 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 180. As demais citações de peças do autor terão por base esta edição.

mente não há uma exposição, na primeira cena, para nos dar conta do passado dos personagens ou dos fatos que precedem a ação presente. Tudo se resume a uma situação cômica por natureza, que nos é apresentada *in media res*: uma viúva tem dois pretendentes, Valentim e Inocêncio, que lhe fazem a corte há algum tempo, e não se decide por nenhum. Penélope sem juízo, como a chama o Doutor Cornélio, o terceiro personagem masculino da comédia, que também já foi pretendente, ela evita o confronto aberto e se relaciona com todos por meio da linguagem cifrada, da ironia, da espirituosidade e de uma certa malícia. Com esses poucos elementos, a pequena comédia desperta a curiosidade no leitor/espectador acerca do desfecho da situação armada em torno da viúva namoradeira. Algum dos seus pretendentes conseguirá conquistá-la?

Apesar de ser um provérbio dramático, uma comédia de salão, mais apropriada portanto para as encenações de amadores, *O caminho da porta* foi representada, em 1862, no Ateneu Dramático, no Rio de Janeiro, por profissionais. Pela primeira vez subia à cena uma peça do escritor, até então mais conhecido como crítico teatral e entusiasta da alta comédia, isto é, das comédias realistas de Dumas Filho e Émile Augier, de José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães, entre outros autores, que faziam sucesso no Brasil.

Em um único ato, com ação situada na "atualidade", numa "sala elegante", *O caminho da porta* apresenta, portanto, personagens inteligentes, informados, com nível cultural elevado. Com exceção de Inocêncio — o nome, motivado, já diz por quê —, os demais freqüentam o Teatro Lírico, gostam de ópera italiana, citam vários escritores, conhecem a mitologia grega etc.

O Doutor é o personagem masculino mais inteligente. E também o mais culto e o mais irônico. Cita Homero, Goethe, Sá de Miranda, Shakespeare, e exerce sua superioridade intelectual sobre Valentim e Inocêncio, tirando partido disso e imprimindo aos diálogos uma graça elegante e espirituosa. Quando pode, lança mão dos chistes, das frases ambíguas, da ironia e do jogo de palavras.

Ressalte-se, todavia, que Valentim, apesar da inferioridade em relação ao Doutor, tem alguma cultura. Já no diálogo que abre a peça ele lembra o mito de Sísifo para explicar a sua situação de apaixonado pela viúva. Afinal, ele é o próprio Sísifo que carrega a pedra do amor inutilmente, para cima e para baixo, sem encontrar o caminho do coração de Carlota.

A trajetória de Valentim é que dá alguma consistência ao rarefeito enredo. Com o desenrolar da ação, esse personagem começa a adquirir o traço cômico do apaixonado enrijecido e obstinado. Na sexta cena, diz ao Doutor: "Talvez [Carlota] não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heróico ou até cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um".

A obstinação é geralmente cômica, como nos ensina Henri Bergson, em seu *O riso*. Valentim enrijece-se, torna o seu sentimento algo "mecanizado", isto é, algo que foge de seu controle. Assim, quando ele está em cena, instaura-se inevitavelmente o cômico. Sua retórica romântica — evidentemente uma paródia — não funciona com Carlota. E muito menos o tom heróico, como se vê na décima cena, na qual se pinta como homem corajoso, descrevendo como, numa caçada, matou a facadas uma onça. Uma façanha digna de Peri, o herói que estava na mente dos leitores brasileiros desde 1857, quando Alencar publicou *O Guarani*, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Carlota, que é tão inteligente, culta e espirituosa quanto o Doutor, também tem uma relação de superioridade em relação a Valentim. E esse desnível instaura a comicidade. Ao ouvir a história da caçada, ela aproveita para brincar com o nome do personagem, moço valente, cheio de valentia, mas no diminutivo. Além disso, ela explica, pragmática, que os tempos heróicos e românticos já vão longe e são dispensáveis na vida em sociedade. Em suma, Carlota pode rir de Valentim — o contrário jamais acontece — e esse riso é uma forma perversa de superioridade. Guardadas as diferenças e proporções, repetem-se aqui as cenas em que a marquesa ri e zomba do conde, na comédia de Musset. E assim como o conde se declara de joelhos, também Valentim usa desse antigo expediente para impressionar Carlota. Em vão, nas duas comédias, porque em ambas o gesto deve ser visto como expressão do que há de mais artificial e falso no homem que se diz apaixonado.

Se há um parentesco claro entre as heroínas femininas de Musset e Machado é exatamente essa superioridade que têm em relação aos seus pretendentes. Ambas se divertem com o ridículo das declarações de amor que não são mais que chavões muito gastos. No entanto, há uma diferença fundamental entre a marquesa e Carlota: a primeira leva o amor a sério e não gosta de que lhe façam a corte, por conhecer todos os passos das convencionais estratégias masculinas de conquista; já a personagem machadiana gosta e incentiva a corte, alimentando as esperanças

dos pretendentes, como namoradeira contumaz que é. Por não levar o amor a sério, seu jogo é vazio e se esgota em si, ao contrário do jogo da marquesa, que tinha uma finalidade clara.

Mas voltemos à comicidade espirituosa que nasce da superioridade intelectual do Doutor, agora em relação a Inocêncio, que é o único inteiramente parvo na história. Ele decora frases do *Secretário dos Amantes* para declamar à viúva, sem perceber o ridículo da sua atitude. E lembra, assim, um personagem mencionado pela marquesa, na comédia de Musset, que se pretendia conquistador irresistível. Segundo ela relata, esse "homem de espírito" havia comprado uma coleção de cinqüenta cartas de amor, que, enviadas na seqüência certa para uma mulher, não falhavam. Na verdade, ele se gabava de jamais ter encontrado uma mulher que resistisse além da trigésima terceira carta. Claro que a marquesa resistiu à coleção toda do tolo conquistador.

Inocêncio, em sua ingenuidade, jamais compreende de imediato os chistes do Doutor ou de Valentim. Ele é um personagem quase farsesco, ridículo o tempo todo, porque não tem nenhuma inteligência, porque destoa do próprio ambiente que a peça evoca. É o velho que tenta disfarçar inutilmente a idade, pintando os cabelos, mas que se trai nas conversas, como na cena em que diz que o Doutor, quando fala, "parece um deputado na assembléia ou um cômico na casa da ópera". As "Casas da Ópera", como se sabe, eram os antigos teatros dos tempos coloniais. Por esse lado, Inocêncio guarda semelhanças com um tipo de personagem da tradição cômica, presente em muitas farsas, em Gil Vicente, na *commedia dell'arte* e em Molière: o velho que se apaixona por uma mocinha e é por ela enganado.

A única relação em pé de igualdade dá-se entre Carlota e o Doutor. No passado, ele já fiou aos seus pés, como Hércules aos pés de Ônfale, segundo diz, e já se decidira pelo caminho da porta. Ela, segura dos próprios encantos, tenta mantê-lo por perto.

O embate entre ambos é sempre de alto nível. Linguagem cifrada, cinismo, ironia, como se percebe na quinta cena, a melhor da comédia, por realizar plenamente o que se espera de uma elegante comédia de salão. Se há, na comédia de Machado, momentos que lembram Musset, o diálogo da quinta cena pode ser considerado modelar. Observem-se, entre outras características, a presença de espírito dos personagens, a guerra lúdica que travam, a elegância do vocabulário, as alusões inteligentes, a graça das réplicas e o próprio ritmo das falas. Tudo é extremamente

ágil, agradável e de bom gosto. Tivesse a comédia apenas esses dois personagens e esse tipo de diálogo, estaríamos diante de uma pequena obra-prima teatral, de uma autêntica comédia de linguagem, inteiramente digna do mestre francês desse gênero. Perceba-se, pois, nessa quinta cena, que Carlota, apesar de ser a Penélope sem juízo, a namoradeira contumaz, como diz o Doutor, jamais é ridicularizada. Ao contrário de Valentim ou Inocêncio, ela tem jogo de cintura e não se enrijece, não torna mecânico o seu traço característico. Daí permanecer ao longo da comédia no mesmo nível de superioridade do Doutor, ambos elegantes, inteligentes, espirituosos, a representar na cena a sociedade polida do Rio de Janeiro.

Como se vê, Machado optou por um tipo de comédia que, na época da sua juventude — e também na nossa, podemos acrescentar —, apelava para a sensibilidade intelectual dos espectadores ou leitores. Não queria despertar o riso desbragado, a gargalhada. Se quisesse, teria escrito farsas ou comédias de intriga, seguindo o modelo de Martins Pena ou Joaquim Manuel de Macedo. Também não quis pregar lições morais, como faziam os autores das comédias realistas, lançando mão inclusive dos personagens *raisonneurs*. Note-se que o desfecho de *O caminho da porta* apresenta uma moralidade relativa. Se a viúva é punida com a solidão em que a deixam os seus pretendentes, que vão pelo caminho da porta, ilustrando o provérbio do título, essa solidão é apenas momentânea. Outros virão lhe fazer a corte.

Machado tinha 23 anos de idade quando *O caminho da porta* foi encenada, em 1862. Como procurei demonstrar nas páginas iniciais, a admiração por Musset não se esgotou na juventude do nosso escritor e se fez presente também em alguns dos seus escritos da maturidade. Além das crônicas citadas, vale lembrar que em 1896, depois de ficar muitos anos sem escrever qualquer obra para o teatro, Machado volta ao gênero do provérbio dramático em *Não consultes médico*, publicado na *Revista Brasileira*. Se podemos enxergar aí a fidelidade a Musset, por conta da forma, ela é ainda mais expressiva na comédia *Lição de Botânica*, a última que escreveu, em 1905, por conta tanto da forma quanto do conteúdo. Logo na segunda cena, como a personagem Cecília hesita em confessar se ama ou não a Henrique, sua interlocutora Helena lhe diz: "Alguma coisa há de ser. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Porta neste caso é o coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...".

Quarenta e três anos depois de escrever *O caminho da porta*, Machado volta à comédia de Musset, mas agora para fazer a ação dramática de *Lição de botânica* ilustrar de modo categórico o mesmo provérbio. Ou seja, na fala de Helena temos a explicitação intertextual e a chave para compreendermos o que se vai passar. O diálogo com *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* será, portanto, mais direto.

Machado constrói a pequena trama de sua melhor comédia com delicadeza e mão de mestre. Como convém ao gênero do provérbio dramático, não há tensões fortes, nem grandes antagonismos entre os personagens, de modo que os diálogos podem ser leves e espirituosos. Já nas primeiras cenas são apresentados os quatro personagens: D. Leonor, suas sobrinhas Cecília e Helena e o barão de Kernoberg, botânico sueco. E é em torno dos dois últimos que se desenvolve o tema central relacionado com o provérbio buscado em Musset. O barão, com seus 39 anos de idade, julga-se velho e dedica a vida à ciência. Tem o coração fechado para o amor e quer que seu exemplo seja seguido pelo sobrinho Henrique, também destinado à botânica, impedindo-o de amar Cecília. A seu ver, a ciência é incompatível com o casamento. Helena, para ajudar a irmã, dispõe-se a conversar com o obstinado barão.

O conflito que se delineia nas cenas iniciais é clássico nas comédias: dois jovens se amam e precisam vencer um obstáculo para ficarem juntos. Não é o caso de estabelecer aqui uma tipologia das soluções para esse tipo de conflito, mas lembremos que, de um modo geral, é pela esperteza do rapaz ou da moça que o obstáculo é removido. Há bons exemplos disso em Molière ou Martins Pena. O que é interessante na comédia de Machado é que o foco se desloca do casal de jovens — até porque Henrique nem chega a entrar em cena — para o barão e Helena, que se tornam, assim, os protagonistas. A conseqüência é que no primeiro plano da comédia estará não exatamente o conflito que opunha os jovens ao barão, mas a própria trajetória e transformação desse personagem, que havia fechado a porta do coração para o amor, mas que não resiste ao charme e à beleza de uma jovem e bela viúva de 22 anos.

Perceba-se como o barão, inicialmente, é um personagem cômico. Sem maleabilidade, enrijecido por suas convicções, conversa brevemente com Cecília e, sem assunto, quer expor-lhe as teorias que discutem se as gramíneas têm ou não perianto. É um despropósito. A linguagem científica, deslocada do ambiente que lhe é próprio, instaura a comicidade na cena e revela a extravagância do personagem.

Em seguida, ao conversar com D. Leonor, o barão se exprime como um desses cientistas amalucados, prisioneiros de suas idéias fixas: "Direi somente que o tio de meu tio foi botânico, meu tio botânico, eu botânico, e meu sobrinho há de ser botânico. Todos somos botânicos de tios a sobrinhos".

Mas no caminho do obstinado barão aparece Helena. Nos dois diálogos que travam, nas cenas 9 e 13, ocorrerá a sua transformação. Aos poucos, o cientista dá lugar ao homem, o autômato humaniza-se, o personagem perde as características cômicas e reavalia as convicções do passado. Nessas duas cenas, Machado realiza com felicidade o ideal do provérbio dramático. Os diálogos são ágeis e as réplicas carregadas de humor, ironia e sagacidade, principalmente as de Helena, que se mostra deliciosamente sedutora. Note-se inclusive sua leve superioridade em relação ao barão, garantia de uma comicidade discreta que se mantém o tempo todo nas duas conversas entre ambos. Sem dúvida, com seu charme e inteligência, Helena está muito próxima da marquesa de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Além de falar com seriedade e serenidade sobre o amor, não é coquete, diferentemente de Carlota, a heroína de *O caminho da porta*. Além disso, ambas utilizam a mesma estratégia de conquista, que podemos descrever da seguinte maneira, a partir da observação dos diálogos: fisgados os respectivos apaixonados, a marquesa e Helena mostram-se exímias pescadoras. Sabem o quanto podem tensionar a linha, soltando-a nos momentos certos, recolhendo-a em seguida, até o final do processo, que em ambas as comédias é um pedido de casamento. Nesse jogo, em que a linguagem deve ser cintilante, Musset é mestre e Machado o discípulo que realiza com bastante competência os mesmos procedimentos, como comprovam as cenas 9 e 13. Por fim, leiam-se as últimas falas das duas comédias. Como as mulheres são desenvoltas! Como os homens são atrapalhados e tolos a seus pés! O conde não sabe ao certo o que fazer e aceita sem contestar — ao contrário, encantado — as "ordens" da marquesa. Na comédia de Machado, o barão igualmente aceita de bom grado as determinações de Helena, relativas ao prazo de três meses para lhe dar uma resposta definitiva ao pedido de casamento. Não é por acaso, portanto, que nas duas comédias, até literalmente falando, cada heroína dá a última palavra.

As semelhanças que existem entre a marquesa e Helena estendem-se naturalmente aos personagens masculinos, uma vez que ambos estão colocados em uma

mesma situação, isto é, diante de mulheres que sabem exercer o seu poder de sedução. Assim, em muitos aspectos, o barão de *Lição de botânica* lembra o conde da comédia de Musset. Em ambos, o traço distintivo é a hesitação. No segundo, como já vimos, esse sentimento se manifesta nas três vezes em que fica parado junto à porta, sem saber se a deixa aberta ou fechada, se vai embora ou se fica. Na comédia de Machado, a hesitação se manifesta a partir do momento em que o barão conhece Helena. Ao final do primeiro diálogo entre ambos, na cena 9, ele já não está tão firme em suas antigas convicções, como sugere a rubrica em que se lê: "*depois de um instante de hesitação e luta*". São já os primeiros efeitos do amor no coração do personagem, aos quais outros se seguirão. Na seqüência, vê-lo-emos indeciso entre ensinar ou não ensinar botânica a Helena, tamanho o perigo que sabe estar correndo. Depois, quer ir embora, mas ao mesmo tempo quer ficar, porque a jovem viúva lhe agrada. Driblando as despedidas, na cena 13, percebemos o quanto se esforça para continuar a conversa. Por fim, ei-lo de pé, parado junto à porta, tal como o conde da comédia de Musset, sem saber ao certo o que fazer. Afinal, uma porta deve estar aberta ou fechada. Em outras palavras: sair ou ficar? E, se ficar, o que dizer a Helena, como lhe declarar o seu amor?

Há muita graça nessas duas cenas centrais da comédia, que mostram a vitória da habilidade feminina sobre a hesitação masculina. O barão é tão tímido, tão despreparado para as coisas do amor que nem consegue exprimir os seus sentimentos. Ele gagueja, deixa as frases incompletas, de modo que o desfecho depende da intervenção de Helena. É ela quem esclarece a D. Leonor que está recebendo um pedido de casamento.

Ao final de *Lição de botânica* vence, portanto, o amor. Tudo indica que Machado quis também dar a sua palavra sobre o papel que ocupa a esposa na vida de um homem de ciência, de um escritor, de um sábio. Ao contrário do que pensava inicialmente o barão, acerca da incompatibilidade entre o amor e a ciência, Helena é que estava certa ao lhe dizer:

> A esposa fortifica a alma do sábio. Deve ser um quadro delicioso para o homem que despende as suas horas na investigação da natureza, fazê-lo ao lado da mulher que o ampara e anima, testemunha de seus esforços, sócia de suas alegrias, atenta, dedicada, amorosa. Será vaidade de sexo? Pode ser, mas eu creio que o melhor prêmio do mérito

é o sorriso da mulher amada. O aplauso público é mais ruidoso, mas muito menos tocante que a aprovação doméstica.

Machado havia perdido Carolina um ano antes de escrever essas palavras. Difícil não considerá-las uma homenagem à esposa e companheira de tantos anos. Se ele fez de Helena uma espécie de porta-voz dos seus próprios sentimentos, lembremos que também o barão passará a concordar com Helena. Quase no final do diálogo da cena 13, ele afirma: "A ciência não é tudo, minha senhora. Há alguma coisa mais, além do espírito, alguma coisa essencial ao homem [...] A minha ex-discípula sabe que o mundo intelectual é estreito para conter o homem todo; sabe que a vida moral é uma necessidade do ser pensante".

Se não estiver errado em minha interpretação, creio que *Lição de botânica* guarda o mesmo sentido de *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*: o de que a vida sem amor é incompleta. O conde de Musset e o barão de Machado são seres amargos e tristes, um entediado com seu ócio, o outro enfurnado em seu trabalho. Leia-se a confissão do barão a Helena, na cena 13. Ele diz ter "a poesia das afeições por baixo da prova científica". Mas toda a sua vida havia sido dedicada à ciência, uma "vida vegetativa", segundo suas palavras, na qual o sábio enterrara o homem. Daí definir-se nesse momento como um ser de aparências: "Todo eu sou aparências, minha senhora, aparências de homem, de linguagem e até de ciência". Daí nunca ter amado, como revela com tristeza a Helena.

O amor para o barão é uma autêntica epifania, pois, ao se perceber amando, ele passa a compreender o significado essencial desse sentimento para a sua vida. O personagem ridículo e enrijecido do começo da comédia, o "urso" intratável que se apresentara a D. Leonor, transforma-se num homem sensível, numa rapidez que só é permitida no teatro. De qualquer modo, é fundamental a sua percepção de que aqueles vinte minutos de conversa com Helena trouxeram à tona o que estava reprimido em algum canto do seu ser. Como ele mesmo admite: "Não me esquecerei nunca mais destes vinte minutos, os melhores da minha vida, os primeiros que hei realmente vivido". Em poucas e singelas palavras, eis aí a transformação pelo amor, levada a efeito de maneira delicada e com eficiente sutileza psicológica.

Lição de botânica foi a última comédia que Machado nos deixou. Por um lado, pode-se dizer que ele foi coerente em relação à produção anterior, uma vez que não se afastou do modelo do provérbio dramático, gênero que lhe permitiu, tanto na juventude quanto na maturidade, exercitar a fantasia e o bom gosto literário, seja na criação dos enredos e personagens, seja na construção da linguagem dramática, à qual deu brilho, refinamento e vivacidade. Por outro lado, essa coerência inquieta e intriga. Por que teria Machado, em épocas tão diferentes da sua vida, escrito o mesmo tipo de comédia?

Gostaria de arriscar algumas hipóteses explicativas, começando por *O caminho da porta*. É muito importante lembrar que o repertório predominante na cena fluminense, na ocasião em que foi encenada, 1862, era formado pelas comédias realistas de dramaturgos brasileiros, como José de Alencar, Quintino Bocaiúva ou Pinheiro Guimarães, e franceses, como Alexandre Dumas Filho ou Émile Augier. Machado admirava as peças desses dramaturgos, porque tinham alcance edificante e buscavam moralizar a vida em família e em sociedade, com base em valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade e o casamento. No entanto, não seguiu o modelo que ofereciam, preferindo o provérbio dramático à maneira de Musset. Talvez uma parte da explicação para isso esteja na carta que escreveu a Quintino Bocaiúva, pedindo-lhe uma apresentação para o volume que ia publicar em 1863, contendo as comédias *O caminho da porta* e *O protocolo*. Modesto, o autor avisava que levava o teatro muito a sério e que não se julgava ainda com "forças" para escrever comédias longas, com reflexões sobre o homem e a sociedade. A seu ver, as qualidades de um autor dramático desenvolviam-se com o tempo e o trabalho. Se tinha sido capaz de escrever apenas "simples grupos de cenas", guardava para futuro próximo a ambição de chegar à "comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero".[13]

Temos aí, na verdade, uma explicação para o fato de Machado ter evitado a comédia realista: o receio de não ter fôlego para escrever peças repletas de tiradas moralizadoras, com alcance edificante e defesa das virtudes burguesas. Por outro lado, a escolha do provérbio dramático pode significar que ele tenha desejado

13 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Teatro de Machado de Assis*. Op. cit., p. 122.

dialogar com o repertório então em voga, mas num registro menos pretensioso. Ao peso das comédias realistas, sempre tão sentenciosas, preferiu a leveza, a graça, o traço refinado de Musset. Se com as peças do repertório realista o teatro brasileiro aburguesava-se, adquiria bom gosto e ganhava importância para a vida social do espectador, com *O caminho da porta*, apesar de diferente em relação ao gênero predominante, Machado também punha em cena uma parcela da burguesia carioca, dando sua contribuição para o movimento teatral. Os personagens que criou e os ambientes que evocou poderiam figurar em qualquer uma das comédias realistas representadas na época.

Nesse sentido, podemos afirmar que muito provavelmente a escolha do provérbio dramático tenha um significado adicional. Esse gênero de comédia elegante, com seus personagens cultos e salões onde se cultivavam a prosa inteligente e o gosto pelas artes, fortalecia a ruptura com a tradição da comédia de costumes criada por Martins Pena, que vinha sendo levada a cabo pela comédia realista. O rebaixamento e a ridicularização da vida brasileira, presentes nas comédias farsescas de Pena ou nas primeiras obras de Joaquim Manuel de Macedo, não têm lugar nem nas comédias realistas, nem nos provérbios dramáticos de Machado, substituídos que foram pelo retrato positivo da burguesia emergente no Rio de Janeiro, a classe social beneficiada e alavancada pelas transformações econômicas advindas da interrupção do tráfico de escravos em 1850.

Para o jovem Machado e muitos homens da sua geração, o Brasil já havia superado os tempos primitivos, coloniais, e rumava em direção ao progresso, embalado pelo pensamento liberal, ao qual era simpático, e por uma série de iniciativas capitalistas, a despeito da escravidão predominante.

Podemos dizer que foram as ilusões da mocidade que o fizeram acreditar no teatro, como uma arte civilizadora e moralizadora. Se não chegou a escrever comédias realistas, como era inicialmente o seu desejo, ao menos estabeleceu com elas um diálogo produtivo, tanto como crítico quanto como autor dramático. As pequenas comédias que escreveu entre 1861 e 1865 — *Desencantos*, *O caminho da porta*, *O protocolo*, *Quase ministro*, *As forcas caudinas*, *Os deuses de casaca* — foram aliadas na luta pela renovação do teatro brasileiro, que acontecia principalmente no palco do Teatro Ginásio Dramático — reduto da dramaturgia realista —, desde 1855. Machado, seguindo a tendência da sua geração, posicionou-se contra

o melodrama, as interpretações carregadas de João Caetano, as farsas construídas com recursos do baixo-cômico e todo o teatro concebido sem cuidado literário, apenas como pura diversão.

Se a soma dos argumentos expostos acima pode explicar por que o jovem Machado, em 1862, escolheu a forma do provérbio dramático para escrever *O caminho da porta*, como explicar que na maturidade ele tenha recorrido ao mesmo modelo duas vezes? Nessa altura — *Não consultes médico* é de 1896 e *Lição de botânica* de 1905 —, o escritor já havia abandonado de vez o que chamei de ilusões da mocidade e o próprio teatro brasileiro havia tomado um rumo que o desgostava muito, distanciado da literatura e abraçado à comicidade popular das farsas, operetas, paródias e revistas de ano.

Em tal contexto, escrever provérbios dramáticos era uma atitude isolada, talvez um protesto tímido e puramente pessoal contra as formas teatrais hegemônicas na cena fluminense. E por isso mesmo sem qualquer tipo de conseqüência. Por outro lado, a fidelidade a Musset agora parece ser deliberada. Não se trata de uma escolha ditada pelo receio de escrever peças mais complexas, de outra natureza, como em 1862. Nem havia motivação para altos vôos no contexto teatral brasileiro da virada do século XIX para o XX. Se essa hipótese for verdadeira, podemos então afirmar que voltar ao gênero de comédia que havia cultivado na mocidade só pode significar uma coisa: Machado não quis escrever peças com o mesmo alcance crítico, com a mesma densidade que encontramos em seus melhores romances e contos, nos quais, como ninguém, dissecou a natureza humana e os mecanismos sociais da vida brasileira de seu tempo. O teatro foi, para ele, na juventude e na maturidade, um gênero em que praticou a leveza, a concisão, a vivacidade do estilo e a poesia dos sentimentos.

Daí o julgamento severo que essa parte da sua obra tem merecido dos estudiosos, principalmente quando comparada com os densos romances e contos que escreveu depois de 1880. Fique lavrado aqui o meu protesto contra esse tipo de abordagem. As comédias de Machado precisam ser estudadas no interior do sistema teatral brasileiro, isto é, no contexto em que elas efetivamente atuaram. Ou também como textos autônomos, que têm existência própria, independentes que são das outras obras de seu criador. Esses são os caminhos para uma leitura que queira avaliar mais corretamente o valor das suas comédias e o papel que desempenharam na história do teatro brasileiro.

O que não se pode esquecer, além disso, é o empenho com que Machado, entre 1859 e 1867, se dedicou ao teatro, acumulando as tarefas de dramaturgo, crítico teatral, tradutor e censor do Conservatório Dramático. Nesse período, escreveu *Hoje avental, amanhã luva* — uma "imitação" da comediazinha francesa *Chasse au lion*, de Gustave Nadeau e Émile de Najac — e mais seis comédias, mencionadas há pouco. Como crítico teatral, deixou-nos um testemunho notável do que aconteceu de mais importante nos palcos fluminenses e também ensaios definitivos sobre a dramaturgia de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Colaborando com o movimento teatral, traduziu várias peças para o Ginásio Dramático: *Montjoye*, de Octave Feuillet; *Suplício de uma mulher*, de Dumas Filho e Girardin; *O anjo da meia-noite*, de Barrière e Plouvier; *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais; e *A família Benoiton*, de Victorien Sardou. Finalmente, como censor do Conservatório Dramático, batalhou pela melhoria do repertório teatral, julgando com rigor os originais brasileiros e as traduções que lhe caíram nas mãos.

Nessas quatro atividades, Machado demonstrou como era verdadeira a frase que se encontra na carta escrita a Quintino de Bocaiúva, citada logo acima: "Tenho o teatro por coisa muito séria". O mínimo que podemos fazer, em retribuição a Machado, é estudar o seu teatro com a mesma seriedade, tentando compreender e explicar as suas opções estéticas, evitando assim o julgamento sumário e impressionista. Afinal, se, isoladamente, algumas das suas comédias não atingem um grau satisfatório enquanto realizações artísticas, o conjunto se impõe pela qualidade literária, pelo refinamento e bom-gosto dos diálogos, pela dosagem equilibrada de humor, ironia e comicidade espirituosa, constituindo uma importante contribuição do escritor para o teatro brasileiro de seu tempo.

João Roberto Faria é professor titular de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *José de Alencar e o teatro* [Perspectiva/Edusp, 1987], *O teatro realista no Brasil: 1855-1865* [Perspectiva/Edusp, 1993], *O teatro na estante* [Ateliê Editorial, 1998] e *Idéias teatrais*: o século XIX no Brasil [Perspectiva/FAPESP, 2001], entre outros.

Das páginas dos jornais aos gabinetes de leitura: rumos dos estudos sobre a crônica de Machado de Assis

Lúcia Granja

Resumo Este artigo traça um panorama dos estudos e edições das crônicas de Machado de Assis, estabelecendo como um "divisor de águas" a discussão crítica e as edições que passaram a ser feitas a partir dos anos 1980. Acreditando que essas crônicas, embora muitas vezes de compreensão difícil, têm um grande potencial em relação ao conhecimento da obra de Machado e de suas idéias, procuramos, na segunda parte do artigo, enfocar os mais recentes estudos sobre esses textos. Considerando que a obra do cronista e a crítica dessa obra estejam ainda um tanto quanto dispersas, este artigo tem como objetivo dar a conhecer, da maneira mais organizada possível, a situação de acessibilidade à leitura em que se encontram os textos jornalísticos de Machado, assim como retomar e referenciar a discussão crítica em torno deles. **Palavras-chave** Machado de Assis; crônica; crítica; jornalismo e literatura.

Abstract *This article provides a panoramic view of the critical studies and publications of Machado de Assis' newspaper columns, establishing as a landmark the critical debates and the publications since 1980. Based on the premise that these columns, although often difficult, are valuable instruments to understand the work of Machado de Assis and his ideas, in the second part of the article, we focus on the most recent studies of these texts. Considering that both the columns and the related criticism are not yet systematically gathered and organized, the goal of this article is to reveal, in the most organized way possible, the current access and readability of Machado de Assis' newspaper columns, as well as give continuity to and serve as reference for the critic debate around them.* ***Keywords*** *Machado de Assis; newspaper column ("crônica"); criticism; journalism and literature.*

> Relegadas a uma posição secundária, se não obscura, em vista da importância atribuída aos romances e contos, as crônicas de Machado são, no mínimo, surpreendentes, pelo desvelamento do homem e do escritor, pelo compromisso que implicam com o cotidiano da vida social, política e cultural do país, pela verdadeira militância que traduzem em face dos problemas da época, pela atualidade de temas e idéias e finalmente pelo trabalho formal de composição e escritura (especialmente carnavalizada).[1]

A observação feita por Valentim Facioli em 1982, como parte de uma introdução à seleção das crônicas de Machado de Assis por ele preparada, abre este escrito a respeito da situação atual dos estudos sobre a crônica de Machado de Assis porque é preciso que justifiquemos o caminho escolhido para esta análise. Os estudos críticos que se aprofundam em interesse pelas crônicas jornalísticas escritas por Machado de Assis ao longo de sua carreira são relativamente recentes e poucos. Pensando nisso, antes de enfocar os últimos estudos sobre essas crônicas, optamos por um panorama, tanto breve quanto possível, a respeito de acontecimentos importantes em relação aos estudos e edições das crônicas de Machado. De antemão, pedimos desculpas ao leitor por algumas notas longas. Elas aí estão porque acreditamos na necessidade, urgente, de fazer acessível, a qualquer interessado, a história desses estudos e edições.

Não é difícil imaginarmos alguns dos motivos de o interesse por esses textos ser relativamente tardio. Lê-los é uma tarefa que impõe várias dificuldades. Uma delas, que, cremos, vem antes mesmo das dificuldades de apreensão do sentido de muitos comentários, é valorizar literariamente esses textos aparentemente tão "descartáveis", escritos "ao correr da pena" para serem lidos "ao correr dos olhos", como escrevera José de Alencar, em meados da década de 1850, referindo-se à atividade do folhetinista. O próprio Machado não achava que devesse editar todas as suas crônicas. Mário de Alencar, quando, em 1910, preparou sua edição das crônicas escolhidas de "A Semana", alertou os leitores a respeito desse titubeio do escritor em relação aos textos de sua atividade jornalística:

> [...] A idéia de coligi-las nasceu do desejo de servir à memória do escritor, acrescentando-lhe às obras editadas em volume esta outra que tão bem caracteriza o seu engenho literário, e que seria de lamentar ficasse esquecida ou ignorada. Ao próprio autor lembrei e pedi que as reunisse em livro e posto me objetasse às vezes com dúvida sobre o valor desses escritos, salvo um ou outro além dos já publicados nas *Páginas recolhidas*, não me pareceu que ficasse alheio ao pensamento de fazer a coleção.[2]

1 BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 87. (Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos)

2 ALENCAR, Mário de. "Advertência". In: *A Semana*. 3 v. Reproduzida pela edição das *Obras completas* da Jackson de 1937 e seguintes.

Pelas palavras do amigo, o próprio Machado não tinha certeza de que esses textos tivessem "valor" suficiente para que fossem reunidos em livro. Talvez isso se devesse à preocupação do escritor em relação a uma das facetas da crônica, a história miúda da política e do cotidiano, que fazia com que os textos "envelhecessem" rapidamente. Assim, nas *Páginas recolhidas* às quais se refere Mário de Alencar, as poucas crônicas que ali se encontram são textos que poderiam ser compreendidos independentemente de sua relação com o contexto imediato de sua publicação, como o já famoso necrológio ao livreiro Garnier. Parece certo, então, que um dos critérios de Machado para a escolha e seleção de seus escritos jornalísticos teria sido a intemporalidade da matéria, mas, ao contrário disso, Mário de Alencar tinha em mente idéia diversa quando decidiu editar crônicas escolhidas de "A Semana": a qualidade literária desses textos, preocupação que, como vimos, o próprio Machado parece haver considerado de somenos importância, em vista de uma das outras características da crônica, essa moderna filha de Cronos, "que não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa".[3]

Assim sendo, quando optou pela não-reunião de suas crônicas, o escritor, sem querer, deu início a um problema que ainda não resolvemos por completo: a edição desses textos.[4] Aproxima-se a data em que completará cem anos a morte de Machado e ainda é impossível encontrar essas crônicas reunidas e, em sua totali-

3 CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 24.

4 Mesmo nas edições de *Obra(s) completa(s)*, as crônicas são sempre incompletas e/ou têm a edição do texto malcuidada: a primeira edição das *OC*, da Jackson, em 1937, ao extrair os textos dos jornais para coligi-los em livro, acrescentou-lhes erros, muitos dos quais foram reparados, no caso das crônicas de "A Semana", por exemplo, pelo trabalho cuidadoso de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, na edição de 1957. No entanto, apesar de reunir mais de duas mil páginas de crônicas, já que essa edição conta com quatro volumes intitulados "Crônicas", e mais três dedicados à série "A Semana", ela sofre, ainda, por uma ausência importante e por pontos de dúvida. Nela falta, por exemplo, a série "Bons Dias!", já que esta só foi descoberta por José Galante de Souza em 1955, anos depois da primeira edição da Jackson, e publicada pela primeira vez em 1956 pela edição preparada e anotada por Raimundo Magalhães Jr., que continha também imprecisões e falhas, *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Mais tarde, estudando essas crônicas, John Gledson publicou-as em nova edição, com texto e notas cuidadas (*Bons Dias!*, 1990). Há ainda, na Jackson, algumas crônicas que foram atribuídas a Machado, referentes à sua colaboração na série "Badaladas" da *Semana Ilustrada*, mas, como tudo indica, essas crônicas tiveram a colaboração de vários escritores, sob o pseudônimo coletivo "Dr. Semana", e, desse modo, os textos publicados pela Jackson sob autoria de Machado não foram selecionados com o suficiente cuidado.

dade, bem editadas.[5] De qualquer maneira, esses textos têm sido hoje em dia melhor valorizados pela crítica e prometem, ainda, fazer muitas revelações importantes sobre Machado de Assis, a partir de variados pontos de vista, que vão da obra ao homem, passando pela coleção de suas idéias sobre a vida política, social e intelectual do Brasil de seu tempo e, necessariamente, sobre o fazer literário.

Essa valorização crescente dos estudos sobre as crônicas do escritor tem motivações importantes na década de 1980. É preciso apontar como divisor de águas a publicação de *Machado de Assis*: ficção e história, [6] de John Gledson, em 1986, um

» Já a edição da Aguilar dessas crônicas (presentes no terceiro volume da *Obra completa* de Machado) apresenta uma situação ainda mais complicada, porque traz uma "seleção" das crônicas apenas: omite totalmente as primeiras, da década de 1860, e não publica por completo outras séries, por exemplo, "O Cruzeiro", de 1878, e "Bons Dias", de 1888-89.
Além das edições preparadas por John Gledson para "Bons Dias!" e "A Semana" (cf. tb. nota 5), as crônicas assinadas por Machado na série "Balas de Estalo" receberam edição preparada por Heloísa Helena Paiva de Luca (São Paulo: Annablume, 1998). A essa edição faz falta um índice de nomes e assuntos, mas ela organiza essas crônicas de forma completa, trazendo dois textos inéditos.
Sem pretensão à exaustão por se tratar de uma antologia, há ainda uma seleção das melhores crônicas, organizada recentemente por Salete de Almeida Cara: *Melhores crônicas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Global, 2003.

5 John Gledson foi quem publicou, até então, duas boas edições de duas séries dessas crônicas, com texto confiável, notas explicativas e introdução crítica. Esse estudioso da obra – inclusa a crônica – machadiana publicou em 1990 uma nova edição de "Bons Dias!", crônicas saídas na *Gazeta de Notícias* entre 1888 e 1889 e, em 1996, publicou o primeiro terço das crônicas de "A Semana" (1892-93), também saídas na *Gazeta de Notícias*, entre 1892 e 1897 (cf. tb. nota 4). A situação da edição dessas crônicas tende a melhorar, uma vez que o próprio John Gledson está preparando novas edições das crônicas e uma reedição de *Bons dias!*. Na esteira, ainda, do trabalho iniciado por Gledson, outros pesquisadores, vinculados a Sidney Chalhoub, estão trabalhando na edição de diferentes séries de crônicas de Machado, e tudo isso deve sair publicado, ao longo dos próximos anos, pela Editora da Unicamp.

6 GLEDSON, John. *Machado de Assis*: ficção e história. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. Uma segunda edição revista e ampliada do livro saiu pela Paz e Terra em 2003.
Além do capítulo sobre "Bons Dias!" publicado em *Ficção e história*, Gledson escreveu outros textos sobre a crônica de Machado, entre eles as duas introduções às edições de "Bons Dias!" e "A Semana". Há, ainda, um outro texto em que o crítico analisa mais detidamente a primeira das crônicas de "A Semana": GLEDSON, John. "Machado de Assis's patriotism: a *crônica* of 1892". *Letteratura d'America*, n. 10, p. 63-86. Esse texto e mais o estudo introdutório para a edição de "A Semana" serão publicados em uma nova coletânea de artigos que Gledson está organizando e deverá sair em 2006 pela Companhia das Letras.

livro corajoso e que traz um estudo longo e sério a respeito da série "Bons Dias!"[7] O livro de John Gledson reposicionou *Casa velha* no quadro de importância dos textos machadianos e levantou uma idéia nova sobre a composição ficcional machadiana, cujo funcionamento ele demonstrou por meio da análise de outros romances de Machado: a alegoria da política nacional como intencionalidade da narrativa. Desse livro, interessa particularmente a este escrito o capítulo sobre as crônicas, no qual o crítico apresenta definitivamente a importância delas para conhecer as idéias de Machado sobre seu tempo e o desdobramento literário dessas idéias em seu trabalho jornalístico. Ainda que o publicasse em meados dos anos 1980, Gledson fez uma espécie de "justificativa" ao capítulo que nos prova que o estudo das crônicas, da maneira como ele o desenvolveria ali, era algo novo.

> Este capítulo trata, quase exclusivamente, da série de crônicas "Bons Dias!". Na verdade, não há necessidade alguma de justificar isso. Todos concordamos que os gêneros "menores" não devem ser ignorados, ainda mais quando o autor [...] é um mestre no gênero, o "grande" Machado de Assis. Mas é espantoso como se tem estudado pouco, de maneira mais séria, o jornalismo de Machado. O motivo simples — ou um deles — é que nos faltam os instrumentos para a tarefa: ou seja, o entendimento básico das crônicas em sentido literal [...][8]

Sem dúvida, depois do livro de Gledson – e da edição da série "Bons Dias!" que ele viria a preparar – o interesse pelas crônicas de Machado acendeu-se progressi-

7 Sem dúvida, Gledson não foi o primeiro a se interessar pelas crônicas. O incansável pesquisador José Galante de Sousa, por exemplo, tem um mérito enorme, entre outros, o de ter descoberto textos desconhecidos de Machado na década de 1850, entre eles as crônicas de "Bons Dias!". Raimundo Magalhães Jr., biógrafo e estudioso da obra de Machado, foi o primeiro a se preocupar com edições anotadas e dos primeiros a estudar algumas dessas crônicas, mas as edições de Magalhães Jr., segundo aponta o próprio John Gledson, trazem, em muitas passagens, textos inexatos, informações desnecessárias nas notas e, por outro lado, deixam de lado informações que seria importante trazer às claras (GLEDSON, John. *Machado de Assis*: ficção e história. Op. cit., 2ª ed., p. 136-7). Brito Broca é outro nome que não pode ser esquecido. Leitor e conhecedor das crônicas de Machado, comenta várias delas em *Machado de Assis e a política & outros estudos* (São Paulo: Polis; Brasília: INL/Fundação Pró-Memória, 1983), uma reunião de textos que o crítico escreveu sobre Machado entre 1949 e 1952.

8 GLEDSON, John. *Machado de Assis*: ficção e história. Op. cit., 1ª ed., p. 115.

vamente, e vários estudos, teses de doutorado e dissertações de mestrado foram surgindo, por curiosidade anterior pelo assunto, ou na esteira do trabalho de Gledson.[9] Mas, se o trabalho de Gledson direcionou o olhar dos estudiosos para a importância de compreendermos em profundidade as crônicas de Machado, a despeito das dificuldades de leitura que elas hoje em dia podem nos trazer, é preciso fazer justiça a alguns textos anteriormente surgidos, e que já demonstravam interesse genuíno pela leitura e análise delas. Gustavo Corção publicou o seu "Machado de Assis cronista" no *Diário de Notícias* em 28 de setembro e 5 de outubro de 1958. Pouco depois, o texto, que centra sua análise nas crônicas de "A Semana", veio a servir como introdução à seleção de crônicas feita pela *Obra completa* publicada pela editora Nova Aguilar. Nesse escrito, Corção percebeu muito bem a impressionante habilidade que o narrador cronista tinha para a composição do todo a partir do sobrevôo "que toca as raias do delírio". Segundo ele, a "técnica de desenvolvimento" usada por Machado "[...] vai de uma coisa aqui para outra acolá, passa do particular para o geral, volta do abstrato para o concreto, desliza

9 Aproveito a oportunidade deste escrito para agradecer publicamente a Vera Maria Chalmers e John Gledson por terem me sugerido e incentivado o trabalho com as crônicas de Machado de Assis, no início da década de 1990, o qual resultou, entre outros textos, no livro em que analiso as primeiras, escritas para o *Diário do Rio de Janeiro*, na década de 1860 (*Machado de Assis, escritor em formação* (à roda dos jornais). Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000) e em um artigo em que comento algumas dessas crônicas à época da Guerra do Paraguai: GRANJA, Lúcia. "A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da História". In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *A História contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 85-117. Aproveito ainda a oportunidade para dizer que nas prateleiras das bibliotecas universitárias há vários trabalhos de mestrado e doutorado sobre as crônicas, bibliografia mais dispersa, mas que precisa também ser valorizada. Cito algumas dessas teses e dissertações das quais tive conhecimento ao longo de meu próprio trabalho, já me desculpando por não poder ser exaustiva nessa tarefa: CLARO, Silvia Mussi da Silva. *Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro*: 1839-1908 — repercussões na crônica de Machado de Assis. São Paulo, 1981. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo; CARDOSO, Marília Rothier. *Gazeta de bruxo*. Rio de Janeiro, 1990. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica; BETELLA, Gabriela Kvacek. *O funcionamento preciso da inteligência em terra de relógios desacertados*: a crônica de Machado de Assis em "Bons Dias!". São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo; DIAS, Maria do Carmo Molina. *A retórica do descompasso na crônica de Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 2003. Tese (Doutorado) — Unesp; LUCA, Heloísa Helena Paiva de. *A poética de um gênero* — Molière nas crônicas machadianas. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo.

do atual para o clássico, galga do pequeno para o grandioso [...]". Equivale a reconhecer no narrador cronista da década de 1890 a mesma habilidade do narrador da ficção, tantas vezes assinalada pela melhor crítica. Não se trata de demérito para o articulista, pelo contrário: Corção, afinando o ouvido musical que evoca em seu artigo, conseguiu discernir na escrita jornalística o mesmo tom utilizado na inovadora técnica da narrativa dos romances e contos, associando um e outro narradores, mais a transposição de técnicas de uma forma literária a outra, o que acontece, afinal, desde as primeiras crônicas do escritor, no início da década de 1860. Nessa esteira, Sônia Brayner escreveria artigo muito substancioso, mostrando a crônica (e o conto) como um lugar privilegiado para o "laboratório ficcional" do escritor: "Foi o campo da crônica jornalística que forneceu a Machado de Assis o desembaraço preparatório para as experiências de um novo enunciado romanesco".[10] Brayner explica também: "O contato cotidiano com o leitor historicamente datado, o trabalho sobre uma oralidade necessária ao gênero, vão dar-lhe elementos para pesquisar a tessitura literária, cuja prática e progresso também é visível no conto".[11] Por fim, podemos dizer que os trabalhos de Marlyse Meyer sobre a história do folhetim e a chegada do gênero ao Brasil são também referências importantes para todos os estudos sobre Imprensa e Literatura no século XIX. As crônicas de Machado vêm citadas invariavelmente em seus artigos, e especificamente sobre o escritor há, por exemplo, o artigo "De estação em estação com Machadinho", em que a autora vai "seguindo as pegadas" de Machado pela revista *A Estação*, examinando por esse "método" também o periódico.[12]

10 BRAYNER, Sônia. "As metamorfoses machadianas". In: *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1979, p. 55. O artigo foi republicado em: BOSI, Alfredo et alii. Op. cit., p. 426-37.

11 BRAYNER, Sônia. Op. cit., p. 55.

12 MEYER, Marlyse. "De estação em estação com Machadinho". In: *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Este artigo corresponde à terceira parte de outro mais longo, "Estações", que viria a ser publicado em MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993. O volume *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* é resultado de um seminário ocorrido entre 19 e 21 de outubro de 1988, na Fundação Casa de Rui Barbosa, e traz, ainda, uma nova versão de outro texto de Meyer: "Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica", em que comenta algumas passagens das crônicas de Machado, a partir da perspectiva da "aclimatação" do gênero no Brasil. É preciso também dar o devido destaque a outros dois estudos sobre as crônicas de

Uma vez que comparecem a esse escrito aqueles que abriram caminho aos mais recentes estudos a respeito da crônica de Machado de Assis, podemos seguir em frente e dizer que, atualmente, há dois tipos de interesse por esses textos: estudos sobre as próprias crônicas e estudos de interesse variado que usam essas crônicas como fonte de informação, matéria, testemunho, entre outros. Nenhum tipo é melhor que o outro, posto que as crônicas podem e devem ser estudadas por sua composição literária, pela riqueza de informações que podem nos trazer, ou pelas duas coisas juntas. José Miguel Wisnik, por exemplo, publicou recentemente um longo e excelente ensaio em que analisa, principalmente, um conto do escritor, "Um homem célebre", e mostra como "Machado fez [...] uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século 19, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas se desenham precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco [...]".[13] A essa análise comparecem crônicas de Machado que trazem informações sobre a história cotidiana da música no século XIX, as quais servem para ratificar afirmações do articulista e sugerem-lhe vôos interpretativos, além de confirmar, agora sob novo ponto de vista, as antecipações que a crônica machadiana faz em relação à ficção do escritor: "Comparando o melodrama d'O Machete' com a crônica de *O Cruzeiro* [...] confirmamos o fato, conhecido, de que Machado já exercitava na crônica, em 1878, um desembaraço irônico-paródico que estava longe de praticar na ficção, embora o fizesse em alguns contos [...]".[14] Um outro recém-lançado livro traz-nos, ainda, mais um exemplo da utilização dessas crônicas na análise de outros textos literários de Machado. Jean-Pierre Chauvin publicou recentemente sua disserta-

» Machado, apresentados nesse mesmo seminário e publicados nesse mesmo livro: "Machado de Assis: um cronista de quatro décadas", de Sônia Brayner, e "Em caso de desespero, não trabalhem. A política nas crônicas de Machado de Assis", de Beatriz Resende. Da década de 1990 citamos, ainda, mais dois trabalhos sobre as crônicas: PORTELA, Eduardo. "Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro". In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de e SOUZA, Ronaldo de Melo e (orgs.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998, e ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*: "passagens entre o livro e o jornal". Chapecó: Grifos, 1999.

13 WISNIK, José Miguel. "Machado maxixe: o caso Pestana". In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 21. O artigo fora anteriormente publicado em *Teresa* revista de Literatura Brasileira (São Paulo), Ed. 34, n. 4/5, 2003.

14 Ibidem, p. 39.

ção de mestrado, uma releitura do conto "O alienista", e utilizou em sua análise, fartamente, trechos das crônicas, visto que "sugerem algumas correspondências entre os temas cultivados por Machado em sua prosa".[15] A presença das crônicas confirma, por exemplo, idéias do narrador ficcionista, desenvolvidas também pelo narrador cronista. Sobre Simão Bacamarte, vale a seguinte comparação. O narrador do conto diz-nos que o médico era frio e paciente: "*A paciência do alienista era ainda mais extraordinária do que todas as manias hospedadas na Casa Verde; nada menos que assombrosa*".[16] Segundo compara Chauvin, essa mesma idéia aparecia em uma crônica de 1885, da série "Balas de Estalo": "Para Machado: *A paciência, com perdão da palavra, é um biscoito moral, dado pelo céu a muito poucos*".[17] Se história e literatura convivem no "entre fronteiras" da crônica, é natural que historiadores e literatos se interessem por ela. Nesse caso, Sidney Chalhoub também tem ouvido várias vezes o testemunho literário das crônicas de Machado de Assis. Um exemplo vem do seu recente livro sobre o escritor, *Machado de Assis, historiador*, em que observa como o narrador da crônica machadiana reagia em alinhamento a Machado funcionário público, nas questões relativas aos efeitos da lei de 28 de setembro de 1871, a conhecida Lei do Ventre Livre: "[...] Parece-me [...] que em outubro de 1876, o funcionário Machado de Assis nutria a esperança de que o fundo [de emancipação dos escravos] começasse a funcionar [...] Nesse caso, Manassés, o narrador fictício da crônica, apenas deixava transparecer o estado de espírito do autor/funcionário sobre a lei de 28 de setembro [...]".[18] Historiadores ou literatos, as crônicas de Machado fornecem material a todos.

Vemos, então, que essas crônicas podem perfeitamente nos ajudar a entender melhor as idéias e textos do escritor. Por outro lado, qual seria o valor dessas crônicas por si mesmas? Os últimos estudos chamam a atenção para uma questão impor-

15 CHAUVIN, Jean-Pierre. *O alienista*: a teoria dos contrastes em Machado de Assis. São Paulo: Reis Editorial, 2005, p. 8.

16 Ibidem, p. 45.

17 Ibidem, p. 45.

18 CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 231. Chalhoub é organizador de um novo livro, sobre a crônica, em conjunto com Margarida de Souza Neves e Leonardo Affonso Miranda Pereira. O livro, em que está presente também a crônica machadiana, chama-se *História em cousas miúdas* — Capítulos de história social da crônica no Brasil [Editora da UNICAMP, 2005].

tante, e que já apontamos: a construção literária dessas peças. Dílson da Cruz Júnior, que publicou em 2002 sua dissertação de mestrado,[19] enfoca as crônicas da série "A Semana", mais especificamente aquelas publicadas entre abril de 1892 e dezembro de 1893 e que correspondem em sua absoluta maioria a uma das séries que receberam a edição cuidadosa de John Gledson, conforme assinala o autor.[20] Assim, analisando as mesmas crônicas para as quais Gledson preparara sua edição e introdução crítica, Dílson reconhece a importância das notas preparadas por Gledson e do grande esforço que faz o crítico para associar determinadas passagens da crônica aos acontecimentos do período, mas afirma que, principalmente em relação às crônicas da "segunda fase" machadiana, "os fatos discutidos nas crônicas não são o seu objetivo último".[21] Ele os analisa, então, como "pré-textos" para que o cronista "discutisse algo que, se não é o mais importante, é o mais freqüente nessas crônicas [...]: o ato de narrar".[22] A partir da perspectiva da Análise do Discurso, especialmente da idéia de polifonia cunhada por Bakhtin, demonstra que a subversão do texto é prática do discurso machadiano, que viola fronteiras enunciativas. Por esse caminho, segundo analisa o autor, joga-se luz novamente sobre os fatos como matéria narrativa das crônicas e como "veículos que nos conduzem a todo um jogo de vozes contido no texto"[23] e, na esteira das idéias de Antonio Candido e Roberto Schwarz, à captação da dinâmica do funcionamento da sociedade brasileira. Sempre reconhecendo a importância de se analisar a composição textual da crônica machadiana, é bom que estejamos atentos também para o fato de que do conhecimento o mais amplo possível dos assuntos tratados pela crônica, e da identificação das várias vozes contempladas por esse discurso, dependerá a análise da composição literária – ou discursiva – desses textos, importantíssima, é claro, e impossível de ser levada a cabo corretamente, ou completamente, sem o conhecimento de todos os fatos e detalhes das nuanças

19 CRUZ JÚNIOR, Dílson Ferreira da. *Estratégias e máscaras de um fingidor*: a crônica de Machado de Assis. São Paulo: Nankin Editorial/Humanitas FFLCH/USP, 2002.

20 Ibidem, p. 23.

21 Ibidem, p. 25.

22 Ibidem, p. 24.

23 Ibidem, p. 28.

às quais descem os comentários de Machado. Nesse sentido, a perspectiva minuciosa do olhar de John Gledson, a transformar referências, alusões, comentários simples, entre outros, em dados do conhecimento do leitor atual, é o primeiro trabalho a se fazer — ou que deveríamos já ter feito — em relação a esses textos. Esse é um aspecto importante que o recorte de trabalho feito por Dílson Cruz Júnior – as crônicas editadas e organizadas por Gledson – deixa entrever.

Em fevereiro de 2004, Alfredo Bosi inaugurou a Série Literatura da Coleção Documentos do Instituto de Estudos Avançados da USP com o ensaio "O teatro político nas crônicas de Machado de Assis". Nesse caderno, em que homenageia os textos sem dúvida menos estudados de Machado, Bosi analisa, principalmente, crônicas da fase madura do escritor, a maioria delas das séries "Balas de Estalo" (1883-86) e "A Semana" (1892-97).[24] Segundo o crítico, em suas últimas crônicas, Machado

> [...] não se mostra interessado no que pulsaria no fundo ou por trás da cena parlamentar que a Câmara propiciava em uma de suas cerimônias "interessantes". O que o seduzia era a retórica de lances individuais em contraste. É próprio dos espetáculos brilharem só por algumas horas e depois passarem; a crônica evoca-os sabendo que são de ontem, e que o amanhã costuma esquecê-los. O que impressiona no texto machadiano é o movimento passageiro das aparências, que é vivo e tem a sua verdade na medida em que os mecanismos políticos não dispensam o teatro [...].[25]

Nesse sentido, a política está, nas crônicas, posta em situação de um teatro imaginário que o cronista constrói a partir das galerias das câmaras, mesmo depois de "ter-se apartado fisicamente do seu posto juvenil de observador parlamentar".[26] Para Bosi, portanto, importa mais a cena que o entrecho, a construção que o fato e, para além do comentário dos fatos, a "consciência reflexiva, trabalho da mente

24 As idéias de Bosi sobre a crônica de Machado, especialmente as de "A Semana", são completamente opostas aos argumentos desenvolvidos por John Gledson. Segundo Bosi, a política entra nessas crônicas como cena, e para John Gledson, Machado comenta os fatos oferecendo ali alguns juízos sobre os acontecimentos políticos.

25 BOSI, Alfredo. *O teatro político nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, fev. de 2004, p. 5-6 (Série Literatura, n. 1).

26 Ibidem, p. 6.

que converte as impressões do cotidiano em juízos de valor".[27] Ninguém duvidaria do ceticismo deste observador especial daquela nova sociedade pelos idos de 1890, e Bosi lê essas crônicas por meio do irônico desencantamento machadiano. Colocando a questão existencial como fulcro da análise, a política aparece, no limite, como encenação desse ceticismo, distanciada, portanto, do terra-a-terra quotidiano dos acontecimentos da vida política, econômica e social. A preocupação de Bosi em acentuar a política como construção advinda do imaginário artístico, o teatro da política, está ligada também ao risco do olhar que vê nessas crônicas o puro interesse pelo documento, visto que, uma vez excluída a construção artística, é inegável que a leitura dessas crônicas perderá muito em alcance. Assim, mais do que "mero reflexo do quadro empírico [...] o que está perto dos olhos é mediado pelo intervalo moral e estilístico".[28]

A tese que Bosi desenvolve nesse ensaio é original, mas, para começarmos a concluir, encontra-se com duas questões que vêm reaparecendo aqui e ali nos trabalhos apresentados por este escrito: a do aprendizado do próprio cronista e a da intensa movimentação do narrador machadiano em seu ofício de cronista, uma das matrizes, portanto, para o narrador ficcionista maduro. O observador da semana que "borboleteia" entre os assuntos não segue apenas o movimento da costura das notícias e acontecimentos, como parece ser comum entendermos. Na verdade, esse narrador, à medida que avança no espaço das linhas e colunas dos jornais, afasta-se e aproxima-se da transformação desses fatos em matéria narrativa, fazendo uso do espaço tridimensional para movimentar-se. O olhar míope com que segue de perto alguns deles transforma-se completamente quando esse narrador se afasta para muito longe do realismo miúdo da cena diária. Dessa perspectiva tão distanciada e, necessariamente, tão "de fora", ele nos mostra a cena e, simultaneamente, seu olhar sobre ela. A partir desse afastamento simula, ainda, uma situação na qual os indivíduos se sentem livres do olhar humano, ou da lente do narrador, e, dessa forma, todas as verdades se revelam. Nesse momento, o olhar crítico é, paradoxalmente, estabelecido, e o narrador vitorioso em sua técnica pode dar-se a qualquer luxo, inclusive ao de não querer comentar algum assunto

27 Ibidem, p. 8-9.
28 Ibidem, p. 9.

ou opinar sobre ele. É a vez do teatro: entram em cena, por um lado, o olhar da platéia e, na perspectiva de Bosi, por outro, o olhar descrente do cronista.

O jovem Machado de Assis deve mesmo ter-se dado conta várias vezes da condição de espetáculo dos debates nas câmaras. Em 1860, o *Diário do Rio de Janeiro* reaparecera transformado, dirigido por Saldanha Marinho, que era auxiliado por Henrique Cezar Muzzio e Quintino Bocaiúva. Foi pelas mãos deste último que Machado foi contratado para a equipe de redação do jornal. Segundo ele próprio nos conta em "O velho Senado" — um dos textos "recolhidos" por Machado em 1899 —, antes de convidá-lo, Quintino Bocaiúva sondou-lhe, em conversa, as opiniões políticas:

> [...] Nem é exato dizer que conversamos de política, eu antes respondia às perguntas que Bocaiúva me ia fazendo, como se quisesse conhecer as minhas opiniões. Provavelmente não as teria fixas ou determinadas; mas, quaisquer que fossem, creio que as exprimi na proporção e com a precisão adequadas ao que ele me ia oferecer. De fato separamo-nos com prazo dado para o dia seguinte, na loja de Paula Brito [...] na manhã seguinte, achei ali Bocaiuva escrevendo um bilhete [...] Vinha dar-me um lugar na redação com ele e Henrique Cezar Muzzio.[29]

Além de responsável pelo noticiário, Machado exercia a função de repórter no Senado, resenhando os debates ocorridos nessa Câmara. Sem dúvida, já nessa época, começava a incomodá-lo a retórica vazia dos oradores, conforme registrará nas crônicas que escreverá, mais tarde, para o próprio *Diário*. Sem dúvida também, o jovem jornalista estava atento à *mise-en-scène* dos políticos em sua *atuação* no parlamento. Tanto é que, muitas vezes, esses representantes da nação foram comparados a personagens célebres de teatro.

Dessa forma, tornando-se cronista, o jovem jornalista pôde reunir em um só texto a palavra escrita, a palavra proferida na tribuna e a palavra dramatizada, explorando, dessa maneira, a literariedade de seu texto e unindo as três manifestações nas quais a palavra era especialmente construtora, conforme ele próprio definira

29 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. "O velho Senado". In: *Páginas recolhidas. Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, v. II, p. 636-44.

em suas primeiras aventuras jornalísticas: "[...] a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos".[30]

Pão ou pães, é questão de opiniães, disse o narrador Riobaldo. Tomando as precauções necessárias para penetrar neste terreno escorregadio e ainda pouco conhecido, os pesquisadores que se debruçarem futuramente sobre as crônicas de Machado têm muito a contribuir para a análise da obra desse grande escritor. Por ora, no entanto, suspendamos o passado, adiemos o futuro e fiquemos atentos ao que nos disse o próprio cronista:

> Compilador do século XX, quando folheares a coleção da *Gazeta de Notícias*, no ano da graça de 1844, e deres com estas linhas, não vás adiante sem saber qual foi a minha observação. Não é que lhe atribua nem uma mina de ouro, nem grande mérito; mas há de ser agradável a meus manes saber que um homem de 1944 dá atenção a uma velha crônica de meio século. E se levares a piedade ao ponto de escrever em algum livro ou revista: "Um escritor do século XIX achou um caso de cor local que não parece destituído de interesse...", se fizeres isso, podes acrescentar como o soldado da canção francesa:
>
> *"Du haut du ciel — ta deméure derniére —*
> *Mon colonel — tu dois être content"...*[31]

Do alto do céu – ou dos confins dos infernos – ele agradece.

Lúcia Granja é doutora em Letras pela UNICAMP, professora de Literatura Brasileira na UNESP (São José do Rio Preto) e estudiosa das crônicas de Machado de Assis. Atualmente, trabalha na edição de algumas das séries de crônicas do autor. É autora do livro *Machado de Assis, escritor em formação* (à roda dos jornais). [Mercado de Letras/FAPESP, 2000].

30 Idem. "Idéias sobre o teatro". *O Espelho*, 2.10.1859. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1951, v. 30, p. 19.
31 Idem. "A Semana". *Gazeta de Notícias*, 19.8.1894.

3 • DOCUMENTOS

CONTOS FLUMINENSES

RIO DE JANEIRO

PARIS

MACHADO DE ASSIS

Reliquias

de

Casa Velha

1906

CHRYSALIDAS

MACHADO DE ASSIS

RIO DE JANEIRO

PHALENAS

MACHADO DE ASSIS

RIO DE JANEIRO

PARIS

Página anterior e acima

Folhas de rosto dos sete livros que contêm os 76 contos selecionados pelo próprio Machado entre os mais de 200 que produziu. Os dois últimos volumes, *Páginas recolhidas* e *Relíquias de Casa Velha*, incluem também poemas, crônicas e peças de outros gêneros.

CRÉDITO: BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO
Contos fluminenses. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.
Histórias da meia-noite. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873.
Papéis avulsos. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.
Histórias sem data. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1884.
Várias histórias. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1896.
Páginas recolhidas. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.
Relíquias de Casa Velha. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

AMERICANAS

MACHADO DE ASSIS

RIO DE JANEIRO

B. L. GARNIER

RUA DO OUVIDOR

MACHADO DE ASSIS

POESIAS

COMPLETAS

Chrysalidas, Phalenas
Americanas, Occidentaes

H. GARNIER, LIVREIRO-EDITOR

Nesta página, à direita

Folhas de rosto dos quatro volumes com a parte mais expressiva da produção poética de Machado.

CRÉDITO: BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO
Crisálidas. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.
Falenas. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.
Americanas. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.
Poesias completas, que incluía o conjunto inédito intitulado *Ocidentais*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

Página 406

Machado de Assis escreveu e publicou nove romances. Quatro deles saíram diretamente em volume, *Ressurreição* (1872), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Os outros cinco romances tiveram publicação seriada, em jornais e revistas, antes de ganharem a forma de livro. Foi o caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que em 1880 saiu aos pedaços na *Revista Brasileira* e no ano seguinte apareceu em volume, pela Tipografia Nacional.

CRÉDITO: BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO
Ressurreição. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.
A mão e a luva. Rio de Janeiro: Gomes de Oliveira & C., 1874.
Helena. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1876.
Iaiá Garcia. Rio de Janeiro: G. Vianna & C. Editores, 1878.
Revista Brasileira, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, mar. 1880.
Primeira página do primeiro capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* publicado na *Revista Brasileira*, ano I, n. 3, Rio de Janeiro: mar. 1880, p. 1.

Página 407

CRÉDITO: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS
Memórias póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

CRÉDITO: BIBLIOTECA JOSÉ E GUITA MINDLIN, SÃO PAULO
Quincas Borba. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1891.
Dom Casmurro. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.
Esaú e Jacó. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
Folha de rosto da tradução de *Esaú e Jacó*, publicada no final de 1905 pelo jornal *La Nación*, da Argentina. *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Esaú e Jacó* foram os dois únicos romances de Machado traduzidos enquanto ele viveu.
Capa de *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.

Nesta página

Machado de Assis ao lado de José de Alencar no ano seguinte à sua estréia como romancista [Biblioteca Nacional, Seção de Periódicos].

Litografia publicada em outubro de 1886, por ocasião das comemorações dos 22 anos de publicação de *Crisálidas*, primeiro volume de poemas de Machado de Assis [Biblioteca Nacional, Seção de Periódicos].

AUGUSTO MEYER

De Machadinho a Brás Cubas

Só quando desceu ao fundo de si mesmo, para desenganar-se, Machado conseguiu criar obra digna do seu gênio, ou se preferem, do seu demônio, o *daimon* que se agitava dentro dele, sem que o soubesse, ainda em estado fetal ou dormitivo, mas a contar de certo momento, já bicando a casca do ovo para sair cá fora à luz do dia, que o sol nasce para todos...

Tudo isto é velho e sabido. Há um momento em que o eu essencial dá de cara consigo mesmo, acorda e ouve, em qualquer dialeto de Babel: Torna-te quem és, ou faze-te quem és, voz imperiosa que repete o conselho de Zaratustra: *Werde wer du bist*... Bem explicado: ainda não chegaste a ser quem és de fato, ou quem devias ser; por enquanto, meu filho, não passas de um Machadinho, simpático, sem dúvida alguma, com bastante lábia e leitura, mas enfim, um simples Machadinho, uma crisálida, um Gil, um Jota, para não dizer um Max. Pelos cornos da lua, quem és tu afinal, senão o pobre Joaquim Maria que baixou do Morro do Livramento para as letras e jamais será, como esperava, o mimoso das damas, o festejado autor de *Helena* e *Iaiá Garcia*, obras-primas do estilo não-me-toques? Trata de cavoucar no duro chão da caverna, que o som cavo das pancadas é prometedor e decerto ainda vens a desenterrar um tesouro, do fundo de ti mesmo. Chega-te bem para o espelho e verás o Outro, o da nua máscara, vertiginoso e malicioso, ora sim e ora não, sorrindo com os olhos e fisgando num relance cousas finas e agudas, ágeis e indiscretas... Estão bicando a casca do ovo estas cousas, já começaram a ensaiar dentro da casca o primeiro vôo, e antes do primeiro pio, já começaram a piar...

Entre ontem e hoje, entre Machadinho e Machadão, cabem todas as fantasias do devir que está sendo e ainda não é. Mas que microscopia imaginativa poderia acompanhar os estádios sucessivos, as mutações sutis de uma gestação psicológica, manifestada de súbito sob a forma de conversão? Se pudéssemos aplicar ao acaso aqueles processos de filmagem que, aos olhos iludidos do espectador, conseguem recompor num tempo ideal a germinação e o desenvolvimento paulatino das plantas, veríamos decerto o autor da *Queda*, o esforçado não-me-toques da primeira fase criar aos poucos não sei que raízes e tentáculos, como estranha planta humana, e, num retrato mágico, firmar-se a expressão do lábio, endurecer o brilho dos olhos, vincar-se o desenho inseguro de uma ruga, a "ruga sardônica" de Luís Garcia. Insensivelmente, passaríamos assim do primeiro ao segundo Machado de Assis.

Devemos levar em conta estes dois aspectos essenciais da questão: se de um lado não se concebem as *Memórias póstumas* senão como produto de uma longa gestação, nem por isso é menos imprevista, de outro lado, a impressão que provoca em nós o seu desabrochamento brusco.

Na história literária, não faltam exemplos de conversão, ou aparente conversão psicológica, traduzida em mudança imprevista do estilo, das motivações da fantasia criadora, do próprio conteúdo humano da obra de um mesmo autor. No caso de Melville, por exemplo, quem poderia prever, depois das primeiras obras, o aparecimento de *Moby Dick*? É verdade que em Melville ainda será possível apontar uma filiação pelo menos exterior de temas e descobrir em *Mardi* e *White Jacket* aquela *family resemblance* a que se refere William Ellery

Segdwick.[1] Difícil, todavia, no caso de Machado de Assis, traçar uma linha de continuidade evolutiva. Em *Ressurreição* via Lúcia Miguel Pereira despontar "a principal característica de Machado como romancista, característica que o irá aos poucos separando inteiramente da concepção romântica da ficção: a predominância dos problemas psicológicos". Mais adiante observa:

> Já em *Iaiá Garcia* começa a aparecer o verdadeiro Machado de Assis. O tipo de Luís Garcia, sobretudo, é traçado com admirável nitidez de linhas. [...]
> Se *Iaiá Garcia* ainda não é um grande romance, se lhe falta sobretudo coesão, já é de uma qualidade muito superior aos outros, porque nele Machado se libertara do romantismo. Mas não é ainda aquela libertação interior que o levará a analisar homens e fatos com a curiosidade e frieza de quem não se espanta de coisa alguma, porque não descobre nenhum sentido na vida humana.[2]

A transmutação de Luís Garcia em Brás Cubas, ou de Machadinho em Machadão, serve de grave advertência a todos nós, ingênuos críticos, que adoecemos da febre cartesiana e tentamos, bem ou mal, acomodar a um engenhoso esquema lógico o espírito contraditório e espontâneo do Autor, engarrafado como o Homúnculo de Wagner. Mefistófeles é quem sabe explicar, melhor que eu, estas operações analíticas do entendimento.

Por mais que se queira descobrir na produção medíocre da primeira fase uma prefiguração qualquer do Machado posterior, o mais prudente será dizer, como a cabocla do Castelo: cousas futuras... cousas futuras...

Do ponto de vista qualitativo, admita-se a mudança radical, da noite para o dia. Creio que foi essa mudança, como problema psicológico, um dos grandes atrativos para a crítica machadiana. A crítica genética não pode admitir saltos bruscos na formação do escritor, e ainda não apareceu o Hugo de Vries da literatura, empenhado em mostrar que as manifestações importantes, na conquista da originalidade literária, são justamente as variedades que surgem de súbito, completamente formadas, prontas para a luta como Brás Cubas, pai de si mesmo, ou "autor de si mesmo", na expressão do próprio Machado de Assis.[3] Em reforço do paralelo, direi que Brás Cubas, de acordo com a teoria de Hugo de Vries, era uma verdadeira "mutação transmissível", pois transmitiu sua pinta a várias personagens posteriores de romance e conto, e a todo momento percebemos a inflexão da sua voz, ou do seu estilo, interferindo no diálogo do autor com seu leitor. Como dizia Lúcia Miguel Pereira, não é só o *Quincas Borba* que vai sair do *Brás Cubas*, muitos contos lá estão em estado embrionário.[4]

Se o crítico pudesse espiar para dentro de Machado, naquele momento da grande transfiguração, de outubro de 1878 a março de 1879, quando além do mais convalesce de grave doença, veria decerto "uma cousa estranha, uma figura má"; era o parto de um novo Machado, uma conversão às avessas. Há conversões de vária natureza; do ponto de vista canônico, a de Machado só pode ser interpretada como o avesso de uma conversão edificante, uma crise de sentido eversivo. Ele mesmo, para explicar a mudança que se operou de *Helena* a *Brás Cubas*, declarou certa vez a Mário de Alencar que se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens.[5]

Mas, pensando bem, há muitos modos de crer e descrer, e um jogo sutil de compensações condiciona o impulso de negar com a necessidade de afirmar, ainda negando. O próprio Mefistófeles é obrigado a criar toda uma eloqüência subversiva, para negar com alma e não cair numa frouxa atonia, indigna de um diabo que se

preza. A conversão de Machado à descrença envolve a afirmação de outra forma de crença: a da força criadora do seu gênio, que então esfrega os olhos, acorda, sacode as ruminações de uma longa apatia, o torpor do medíocre Machadinho, tão comedido e bem-comportado até então, verdadeiro prêmio de virtude. Naqueles seis meses, precipitou-se uma conversão à ironia livre; Machado de Assis, de si para si, chegou decerto à convicção de que, para criar em verdade e vida, devia obedecer sem restrições ao imperativo de expansão plena que dentro dele reclamava os mais desafogados direitos de ousadia. Logo sentimos, nas admiráveis páginas iniciais de *Brás Cubas*, o movimento de um desabafo, a confidência inteira e desatada, o sarcasmo, a agilidade humorística, o cinismo temperado de graça. Para despistar, prega no alto da página, quando da primeira versão, a da *Revista Brasileira*, as melancólicas palavras de Jaques, em *As you like it*: "*I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults*". E traduz: "Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões".[6]

Nada mais comovente que esse despertar de forças adormecidas, manifestado de súbito, em verso e prosa, naqueles primeiros meses de 1880. Em 15 de janeiro, publica na *Revista Brasileira* os poemas: "Uma criatura", "A mosca azul", "O desfecho", "Spinoza", "*Suave mari magno*..." e "No alto". Todo o espírito das *Memórias póstumas* já se configura nesse punhado de poemas. "Uma criatura" parece uma versão metrificada, e sem dúvida muito menos poética, do tema de Natureza ou Pandora, no capítulo "O delírio"; em "O desfecho", revela-se a mesma visão trágica e o mesmo desfilar dos séculos que aparecerão no mesmo "O delírio", dois meses depois; em "*Suave, mari magno*...", que faz pensar no Baudelaire de *Une charogne*, sentimos o vertiginoso e amargo Machado, atraído tantas vezes pelo espetáculo da crueldade e a dois passos do sadismo; e muito mais que na importuna "Mosca azul", com seu zumbido parnasiano, é no misterioso e fascinante "No alto" que podemos entrever a velada confissão da crise. Prefiro transcrevê-lo em sua impureza original, sem as correções posteriores, quando saiu em volume, pois nada me parece mais expressivo, como verdade áspera, que aquela "...cara estranha,/ Dura, terrena e má", da primeira quadra, abrandada mais tarde:

> O poeta chegara ao alto da montanha
> E quando ia a descer a vertente do oeste,
> Viu uma cara estranha,
> Dura, terrena e má.
>
> Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
> Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
> Num tom medroso e agreste
> Pergunta o que será.
>
> Como se perde no ar um som festivo e doce,
> Ou bem com se fosse
> Um pensamento vão,
>
> Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
> Para descer a encosta,
> O outro estendeu-lhe a mão.[7]

Momento único, espécie de maturação precipitada por um conjunto de circunstâncias que não se repetem. A produção que aparece na *Revista Brasileira*, de 15 de janeiro a 15 de dezembro de 1880, bastaria para consagrá-lo, ficasse então por qualquer motivo encerrada a sua carreira literária.

No caso de Machado de Assis não podemos apontar um momento de crise definida e dramática, aquele "grande terremoto", por exemplo, a que se refere Kierkegaard, ao completar os 22 anos; tudo nele é indirèto e nos vem coado pela transmutação literária, em que as cousas todas, embora nascidas da ironia viva, passam logo à inflexão da ironia estética e perdem qualquer consistência humana imediata. Quem poderia imaginar, sem quebra de certa congruência, um Diário machadiano, um Machado capaz de se confiar todo ao papel, sem as máscaras do seu ofício?

Mas o documento em que fixou a transposição literária de um provável estado de crise também comporta, além da interpretação estética, uma leitura em profundidade, a soletração das entrelinhas humanas do texto, pauta de silêncio onde o que não se diz também fala por omissão. Dizia Lichtenberg que em muitas obras ele teria preferido conhecer, não o que o autor deixou escrito, mas o que riscou, ou suprimiu. Na obra de Machado gostaria eu de conhecer, não propriamente o que sacrificou à exigência do estilo, mas o que encobriu ou alterou intencionalmente. Em meu segundo ensaio sobre este velho tema, observava eu: "Bem sei que a pergunta é ociosa, mas muita vez perguntei aos meus demônios que obra teria sido a de um Machado menos desconfiado de si mesmo e que se entregasse com algum despejo às qualidades virtuais que lhe aprofundam o texto em sugestões surpreendentes...".[8]

É verdade que agora, afivelando ao rosto a máscara de Brás Cubas, vai despejar muita cousa que andava guardada e mais ou menos dissimulada. A psicologia da máscara — todos nós o sabemos muito bem por experiência, neste país do carnaval — é justamente a de um desafogo compensador, que admite a irrupção das verdades recalcadas. Trocada a identidade, alteradas as condições de ser e parecer, o Eu autêntico se entrega à desforra sincera, e o que seria escândalo dentro da norma cotidiana, cai na conta de graça goliardesca.

Mas o mascarado, além de trocar de cara, também põe na voz a máscara do falsete: você me conhece? E um dos maiores divertimentos do carnaval sempre foi esse desafio do falsete, a pular das frinchas da máscara, e acompanhado pelo brilho malicioso de uns olhos que o confirmam e desmentem ao mesmo tempo, nos seus falsos buracos de órbita...

~

De onde vem a voz de Brás Cubas?

Sendo ele um defunto autor, ou um autor defunto, vem do outro mundo. Em *Brás Cubas* tudo parte de um ponto de vista arbitrário e super-realista, aquele ponto de vista de Sirius, ou de Aldebaran, dos montes da lua ou das profundas do inferno, que é a visão do diabo virador de telhados, do olho supremo que tudo enxerga e não respeita paredes nem tapumes.

O tom de Brás Cubas, em sua gratuidade, logo postula um ambiente de aceitação irresponsável e ironia solta, um és não és de farsa metafísica. O leitor não pode levar a sério o tom do suposto autor e logo de saída vê-se na contingência de engatilhar um sorriso divertido ou meio forçado, conforme entram a reagir os seus nervos. O defunto espia por uma fresta invisível e, em vez de trepar na altiloqüência solene das mensagens de além-túmulo, fala num tom faceto, às vezes gaiato, sempre repassado de ironia e dubiedade. "Evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso mas nimiamente extenso, e aliás desne-

cessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus."

Mas não seria possível manter a mesma tonalidade, com a mesma sugestão de um absurdo humorístico, no decorrer de toda a obra, sem matar o imprevisto, garantia melhor da sua graça. E por isso mesmo, logo a princípio, o finado autor, mandando às favas o macabro estilo que mais convém à sua tarefa, reentra em sua pele, recupera a vida que viveu no tempo e no espaço, para poder descrevê-la em plena continuidade evolutiva e normal, como transformação e duração; volve à condição de simples mortal ainda ameaçado de morte, como todos nós, e esquecido da experiência dos outros lados da vida.

Dá-se, pois, uma troca de atitudes e mudança de inflexão; o tom metafísico e gratuito de Brás Cubas humaniza-se, submete-se à humilde pauta dos memorialistas, sem maiores pretensões. É aquela transição do capítulo nono, passado o grande *morceau de bravure*, o "Delírio": "E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro". Com o seu delírio, colocado no começo da obra, o suposto autor defunto pagou o tributo a Caronte e tornou à sua vidinha, para poder contá-la na linguagem normal das autobiografias.

Não quero dizer que de vez em quando ele não se lembre da "contração cadavérica", da sua condição de falecido e das obrigações de verissimilitude para com o leitor, tentando reatar o tom do exórdio com algumas incursões no domínio do absurdo humorístico, mas, serão momentos de parênteses na continuidade da obra. Vejam-se os capítulos vinte e quatro, vinte e sete e setenta e um, principalmente este, que é o senão do livro: "Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira [a] sepulcro, traz certa contração cadavérica; [...]".

Notam-se, daí, duas inflexões dominantes no tom de *Brás Cubas*: a de Brás Cubas como autor defunto, ou defunto autor, e a de Brás Cubas como simples memorialista, brasileiro, solteiro, morador em Catumbi, que não sabe como encher o tempo. Envolvendo tudo isto, insuflando vida ao conjunto, como o próprio alento vivificador da expressão literária, poderíamos dizer que há só um tom verdadeiro, que é o tom do verdadeiro autor — o seu estilo. E este, dentro do mesmo período, o da maturidade de Machado de Assis, permanece o mesmo, seja na imitação de uma experiência narrada em primeira pessoa, a modo de memórias, *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro*, *Memorial de Aires*, ou em *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*, onde há narração objetiva, ou de intenção objetiva na composição.

Sem dúvida, a situação criada em *Brás Cubas* já é de si mesma absurda, sugerindo uma espécie de mascarada confessa, em que o verdadeiro autor ajusta ou retira a máscara nas barbas do leitor, como quem não leva a sério os compromissos de artífice, isto é, fabricar uma ilusão romanesca, criar um ambiente que dê aos leitores certo simulacro de vida a evolver no tempo. As duas encarnações de Brás Cubas, o espectro que atravessou a barreira do grande mistério e o simples solteirão de Catumbi, em vez de servirem de máscara ao legítimo autor, estão revelando a todo instante a sua presença absorvente, sentimos o punho soberano que arma o cenário e dá puxões nos cordéis, sem mais nem menos interrompe a cena, apaga as luzes e engrola com voz de ventríloquo as suas digressões filosóficas.

Por mais que se torne, então, alado e gracioso, não consegue apagar certo ranço de literatice; Brás Cubas é homem muito lido e comprova-o, citando, aludindo, arglosando. Dê-se o leitor ao trabalho de verificar nas poucas páginas iniciais, até o capítulo da "transição", referências, nomes, alusões históricas e literárias.[9] Agrava-se ainda a mesma impressão diante da semelhança formal com alguns modelos conhecidos — o Garrett das *Viagens*, Sterne, Xavier de Maistre — que o estudo das fontes e influências, sobretudo a contar das pesquisas de Eugênio Gomes, viria completar.

Tudo isto, ao primeiro relance — e bem sabemos que assim reagiu Sílvio Romero —, parecia premeditado, fabricado meticulosamente, arranjado de acordo com um desígnio de originalidade a todo custo, aquela falsa originalidade que é rebusca de efeitos mais sensacionais que profundos; e caberia então aplicar ao caso o reparo de E. M. Foster, em *Aspects of the novel*, quando se entrega a uma crítica penetrante de certas demasias teóricas de Henry James: "*All that is prearranged is false*".[10]

Brás Cubas, não obstante, era criatura de sete fôlegos. De resto, se a casca parecia "manjada", o miolo era novo e deixava na boca um acre sabor. O próprio Machado, no prólogo da terceira edição, acentuava a diferença: "O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama *rabugens de pessimismo* [grifo do autor]. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho". E volvendo ao genuíno tom de Brás Cubas, acrescentava: "Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo".

Que "outro vinho" era aquele? Dizia Quincas Borba que não há vinho que embriague como a verdade. E de qualquer modo sentimos, sob a aparência gratuita e mesmo leviana do tom de Brás Cubas, uma paixão ardente, sombria, demoníaca de verdade a todo transe, o amor da sinceridade para consigo mesmo levado ao extremo das mais dolorosas conseqüências, não recuando diante dos riscos do cinismo. Que é esta nota amarga, dissimulada em variações humorísticas oscilantes entre a gaiatice e o sarcasmo, senão a manifestação indireta de um imperativo íntimo, de uma espécie de *fiat veritas, pereat vita*?

O tom de Brás Cubas insinua-se de tal modo na grande obra da maturidade, que acaba por confundir-se, em nossa impressão imediata, com o próprio estilo do autor. O homem que escreve *Quincas Borba, Dom Casmurro, Esaú e Jacó* e alguns dos mais belos contos da literatura universal, não consegue libertar-se do sósia amargo e desabusado; ele se debruça às vezes sobre o ombro do escritor para soprar-lhe ao ouvido uma frase aguda ou capítulos inteiros, em que logo reconhecemos a inflexão dos capítulos iniciais de *Memórias póstumas de Brás Cubas.*

Em vão os críticos inclinados a uma interpretação conciliadora, quando não edulcorada, se apegam teimosamente à idéia de um Machado de Assis que aos poucos vai caminhando para a serenidade interior, até conquistar aquela trégua e paz crepuscular que eles supõem representada no *Memorial de Aires.* Do seu diário, dizia o conselheiro Aires não ser uma obra de imaginação e, sim, um "livro de verdade exata, com todas as simetrias da vida". Sabemos muito bem, com a ajuda de Alcides Maia, quais são as suas simetrias, pois a vida resume-se para ele na ambição, no erro inconsciente, e o verdadeiro entrecho do *Memorial* gira em torno de uma herança de duzentos contos. Comenta o

ensaísta gaúcho: "A comédia chega a parecer cruel pela perfeição com que, no caso, os protagonistas simulam os sentimentos, às vezes sem que o saibam".[11]

O caso de Brás Cubas, como personagem-máscara, parece-me exemplo ideal para levantar a questão das relações que existem entre a autobiografia e o romance, entre o autor e o veículo confidencial das suas criaturas, entre a experiência vivida e a experiência romanceada. Ramon Fernandez, em *Messages*, retomando a famosa metáfora de T. S. Eliot — o espírito do artista é um catalisador; "*the mind of the poet is the shred of platinum*" —, mostrava que a experiência do criador de arte é só tangencial à sua experiência de homem, pois a vida interior apenas lhe serve de meio ou instrumento para a criação da obra.[12]

Por mais oportuna que seja esta reação da neocrítica contra o exagero das interpretações biográficas, não devemos concluir daí pelo divórcio completo entre as duas formas de vivência. Sem uma correlação de fundo, que sentido atribuir a tantos vestígios inegáveis de uma conexão íntima, da qual só restam, aliás, em nossa visão crítica, os destroços mais vagos — paralelismos, convergências, semelhanças oblíquas, deformações de imagens pelo meio refletor... A propósito de Stendhal, chega Ramon Fernandez a negar que a obra literária, mesmo a de sentido autobiográfico, possa valer ao autor como um meio de acesso ao conhecimento de si mesmo.

Eu diria, apoiado em alguns exemplos, que certos romancistas só através da obra feita e por influência da mesma logram conquistar mais plena consciência de si mesmos. O homem, não conseguindo libertar-se da obra, muito menos renunciar ao artista, sofre o seu influxo em mais de um sentido. Casos haverá em que a personagem-máscara, feita de muitas virtualidades humanas do seu criador, passa a impor-se no diálogo da vida interior do homem como interlocutor ideal, como a imagem de outro eu menos tolhido pela coerção social, mais concorde aos propósitos de sinceridade, crítica livre e desassombro que é obrigado a sopitar em sua vida cotidiana.

Assim pelo menos imagino de vez em quando um Machado de Assis que, a contar do parto genial do seu autor defunto, passou a receber a visita do parceiro cada vez mais vivo, ágil sempre e armado de argúcia irônica. Fechou-lhe decerto muitas vezes a porta na cara, desconversou e tapou os ouvidos, para poder entregar-se às obrigações de homem sério, acadêmico e funcionário zeloso. Mas no momento mais imprevisto, quando menos esperava, lá ressurgia o importuno Brás Cubas, e só vendo que petulância nas suas insinuações de mascarado cínico...

A criatura dava-se ares de criador, sugeria páginas inteiras, ditava novos entrechos de conto, novela, romance, improvisava brincando uma crônica...

Seria o caso de repetir, com Mefistófeles:

Am Ende haengen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten[13]

~

Todas estas qualidades tão afinadas: agilidade, lucidez, ironia aguda, senso psicológico, profunda intuição do lado sombrio ou negativo das cousas, não se conquistam sem pagar caro a sua posse; obrigam a deitar fora muito lastro, sacrificando outras tantas virtudes, ou virtualidades. A cada uma, corresponde a sua limitação necessária e portanto um defeito relativo.

A lucidez extrema, a ironia aguda, apuradas a tal grau, sufocam a espontaneidade viva de que se alimenta

a verdadeira poesia das cousas e acabam muitas vezes empecendo a própria alegria de criar. E quem aprende a ver de preferência a face negativa das cousas, a si mesmo se impõe limitações negativas de ação e compreensão.

Quanto à agilidade, penso que em Machado de Assis ela assumiu sobretudo uma feição exterior e formal, de aparência; ele parece não pousar em cousa alguma, no seu borboleteio humorístico, e não obstante, está voejando sempre em derredor do mesmo ponto, como falena atraída pelo foco luminoso. Não houve no seu caso uma disponibilidade no sentido gidiano, ou aquela cura de ar livre e movimento preconizada pelo Nietzsche da fase heróica; a agilidade então participa de uma forma de aceitação e adesão imediata às experiências mais desencontradas, como incitamento e superação do obstáculo.

Por mais ágil que pareça, Machado não consegue alçar vôo além dos seus horizontes familiares. Falta portanto extensão e acrescentamento humano ao âmbito da sua obra, tão monocórdia em seu conjunto, e tão incapaz de abarcar, como a obra mais arejada dos grandes criadores de ficção, a riqueza complexa e trágica do bicho da terra chamado Homem, nas suas manifestações imprevisíveis.

A melhor prova disso é que ele ganha muito em ser lido aos trechos, ou a largos intervalos de leitura, para que o esquecimento relativo ajude a sentir, não a inércia da repetição e os lados fracos, mas a graça original dos melhores momentos. Pelas mesmas razões, o *conteur* em Machado de Assis leva quase sempre vantagem garantida sobre o romancista, a vantagem de que decorre de uma proporção exata e de um equilíbrio mais perfeito entre o impulso criador e a sua limitação intensiva. No conto igualmente fica ele impedido de entregar-se ao vezo borboleteante do humorismo gratuito, contraído na escola da crônica literária. Certo é que o Machado cronista não aprende a dobrar a língua e mete a colher torta onde menos é esperado. Uma boa parte da obra em conjunto e capítulos inteiros dos romances foram escritos por esse rabiscador hebdomadário de tiras de almaço, que, em vez de sofreá-lo, obedece gostosamente ao puxão do improviso; obedece também a um instinto finíssimo de sinuosidade e despistamento...

Mas todas estas observações críticas giram e regiram inutilmente em torno do "caso Machado", sem via de acesso. E a maior ilusão será sempre em tais casos a tentativa biográfica. Há um momento, nessa vida póstuma dos grandes escritores, em que não basta, para matar a fome da curiosidade, o simples conhecimento da obra, onde as formas alusivas sugerem uma realidade original. A obra de arte não consegue esgotar toda a nossa atenção, por debaixo dela está o autor, ou, por outras palavras, estamos nós, com o nosso instinto de criadores insatisfeitos. Começa então a fase da pesquisa biográfica, desejo de reconstituir passo a passo a vida do homem que os livros entremostram, retrilhando em imaginação os caminhos confusos da sua experiência. Em vez de partir do texto para nós mesmos, satisfeitos com a profundidade emotiva que lhe emprestamos, preferimos desmanchar as palavras, desmontar a obra feita, desandar o caminho andado, para surpreender o autor no momento impuro da criação. Já não importa a forma definitiva, importa agora o fundo de potencialidade que ela encobre. De qualquer modo, é a própria aventura humana do biografado que agora importa conhecer nas minúcias mais humildes...

Mas tudo nele me parece oblíquo, vertiginoso, retrátil. E para acabar com tudo isto, diga-se que Machado cultivou como poucos a arte da dubiedade e a falsa

transparência da máscara. Numa tese de Victor Brombert sobre Stendhal, encontro a seguinte observação, talvez oportuna: "*Et ce qui est décourageante chez lui — et si provocateur aussi - c'est que souvent il porte le masque du masque et, qu'en ironiste accompli, il pousse l'art de ne pas ressembler à soi jusqu'au point de mentir non seulement à sa pensée, mais encore à son arrière-pensée*".[14]

AUGUSTO MEYER (1902-1970), escritor e ensaísta, foi um dos grandes renovadores da crítica machadiana na primeira metade do século XX, junto com Lúcia Miguel Pereira. Seus principais ensaios sobre Machado de Assis estão reunidos em *Machado de Assis 1935-1958* [Livraria São José, 1958]. Há ainda ensaios machadianos em *A forma secreta* [Francisco Alves, 4ª. ed., 1965] e *Textos críticos: Augusto Meyer* [Perspectiva, 1986; org. João Alexandre Barbosa], entre outros títulos. Este ensaio reproduz na íntegra o texto originalmente publicado na *Revista do Livro* (Rio de Janeiro), ano III, n. 11, p. 9-18, set. de 1958; o texto foi parcialmente transcrito na coleção de ensaios publicados em 1958 pela Livraria São José em duas partes, intituladas "Uma cara estranha" e "Presença de Brás Cubas".

NOTAS

1 V. *Herman Melville, The tragedy of mind.* Cambridge: Harvard University Press, 1945, p. 83.

2 PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1955, p. 141 e 163.

3 V. MEYER, Augusto. *Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952, p. 103. Referência a uma crônica de Machado de Assis intitulada: "O autor de si mesmo".

4 V. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). Op. cit., p.200: "Não é só o *Quincas Borba* que vai sair do *Brás Cubas*. Muitos dos seus contos, dos seus melhores contos, estão, em embrião, nesse livro que é a chave da sua obra".

5 Ibidem, p. 192, nota: "Frase que me foi repetida pela Viúva Mário de Alencar".

6 Sobre a primeira versão de *Brás Cubas*, na *Revista Brasileira*, em cotejo com a primeira versão em volume, ver GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho.* São Paulo: Ipê, 1948.

7 O soneto saiu emendado em volume. Cf.: "Viu uma cousa estranha/ Uma *figura má*".

8 V. MEYER, Augusto. *À sombra da estante.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1947, p. 79.

9 Cf. Stendhal, Sterne, Xavier de Maistre, Moisés e o Pentateuco, Hamlet e o seu solilóquio, alusão a Chateaubriand, alusão ao enigma de Édipo, o Brás Cubas histórico, Cavour e Bismarck, Suetônio e os Doze Césares, Cláudio, Sêneca, Tito, Lucrécia e os Borgias, Messalina, Gregorovius, a dieta germânica, a batalha de Salamina, a confissão de Augsburgo, Cromwell e uma sugestão de Pascal, Corneille, Ezequias, Buffon, a *Suma Teológica*, o cavalo de Aquiles e a asna de Balaão, a tenda de Abraão, Natureza ou Pandora, Jó, os Hebreus do cativeiro, os devassos de Cômodo, Tebas de cem portas, Tertuliano etc.

10 V. FORSTER, E. M. *Aspects of the novel.* New York: Harcourt, Brace, 1927.

11 V. MAYA, Alcides. *Machado de Assis. Algumas notas sobre o "humour".* 2ª ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1942, p. 87.

12 V. FERNANDEZ, Ramon. *Messages*, 1ª série. Paris: Gallimard, 1926, p. 78 ss.; e ELLIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932.* New York: Harcourt, Brace, 1932, p. 3-11.

13 *Fausto*, v. 7003-7004; "Afinal, acabamos dependendo das criaturas que fizemos".

14 V. BROMBERT, Victor. *Stendhal et la voie oblique.* Paris : Presses Universitaires de France, 1954, p. 150.

ROGER BASTIDE

Machado de Assis, paisagista[1]

Machado de Assis, pintor da natureza e paisagista, não serão palavras que se repelem? Não é a regra, mesmo entre os mais intransigentes admiradores de Machado, reconhecer-lhe na obra essa lacuna, a falta de descrições, a ausência do Brasil tropical? Não confessou ele mesmo essa limitação da sua arte quando fez um herói de um de seus romances, porta-voz de seus próprios sentimentos, dizer: "nem marinha nem paisagem, não soube de nada...", ou ainda: "eu não sei descrever nem pintar"?[2]

E entretanto?... Entretanto, reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão "mallarmeana", de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência. É, pelo menos, o que desejaria demonstrar nestas breves páginas, procurando primeiro saber por que a paisagem parece ausente, e, em seguida, por que ela é, todavia, terrivelmente presente.

I

O gênero cultivado por Machado de Assis e seus processos técnicos, eis sem dúvida a principal razão que lhe impedia consagrar na sua obra longos trechos à descrição da natureza. É, com efeito, a lei de todos os gêneros curtos, como o conto, a novela, resumir o drama ao essencial, concentrar o interesse em vez de deixá-lo dispersar-se em pontos secundários, e é evidente que a paisagem só poderia desviar a atenção. As descrições podem, naturalmente, existir, mas desde que se reduzam a uma extensão proporcional à extensão da narrativa em que se enquadram. É o que fazia La Fontaine em suas fábulas: dois, três versos lhe bastavam para sugerir um quadro, evocar um recanto de água, verdura e sombra. É exatamente o que faz Machado de Assis: algumas linhas lhe chegam para pôr diante de nós uma doce paisagem marítima: "Divertia-se em olhar para as gaivotas, que faziam grandes giros no ar, ou pairavam em cima d'água, ou avoaçavam somente. O dia estava lindíssimo. Não era só um domingo cristão; era um imenso domingo universal".[3] Dir-me-ão talvez que essas estampas ligeiras, em três pinceladas, só sugerem paisagens banais, nada fixam do que é estrita e autenticamente brasileiro. A objeção é capciosa: peço um pouco de paciência, responderei ao estudar a reivindicação nativista em Machado de Assis. Por ora, fiquemos no exame de seus processos de escritor.

Quase todos os seus processos condenam as longas descrições: a conversa, que permite quando muito uma pausa de algumas linhas para evocar o jardim, a floresta, a praia luminosa; algumas linhas apenas, para não interromper o curso da conversa, para não perder-se o fio do diálogo; a narrativa: muitos contos são construídos sobre esse tema, uma personagem que conta uma história; ora, se observarmos alguém falando, não o veremos nunca entrecortar o monólogo de descrições; a descrição é uma invenção do estilo escrito, não pertence ao estilo verbal: Machado de Assis, querendo ser natural, respeita com toda a razão essa lei.

Assim a eliminação da paisagem foi imposta ao escritor pelas normas estéticas do gênero que pratica e pelos métodos que utiliza. A dificuldade, todavia, não está resolvida, mas apenas adiada; resta saber por que Machado de Assis escolheu esse gênero. Teria marcada pre-

dileção pelos seus processos? Não os adotou justamente por não possuir o sentimento da natureza? por não saber pintar? para evitar, com esse desvio, que ficasse patente a sua inferioridade em determinado domínio? Na realidade, tudo se prende a causas de ordem sociológica, no momento histórico em que compôs sua obra.

Gilberto Freyre assinalou claramente, em *Sobrados e mucambos,* as transformações que se operaram durante o Império na estrutura social do Brasil e as repercussões dessas modificações na alma e na consciência dos homens dessa época: depois do isolamento nas casas-grandes, na solidão dos canaviais, cortado apenas pelas visitas de parentes, pela passagem de um hóspede — a experiência da cidade, da comunhão, a descoberta de um novo prazer: a conversa. É evidente que a arte de Machado de Assis corresponde ao desabrochar dessa sociedade urbana, a esse instante de embriaguez após três séculos de patriarcalismo, de encerramento no círculo da família, a essa nova alegria de viver. Não é impunemente que a rua representa nos romances do nosso escritor um papel considerável: é que ela constitui o ponto de ligação das casas, une entre si as salas de visitas, significa o fim do isolamento colonial. Ora, a sociedade urbana cria forçosamente uma arte de diálogo e de análise psicológica; diálogo, por causa da importância preponderante que assumem os salões e as conversas, galantes ou de negócios; análise psicológica, porque esta é uma conversa que continua depois da outra, uma conversa que cada um tem de si para si, em que o eu se divide em várias personagens que porfiam, se criticam mutuamente, dialogam umas com as outras. A técnica de Machado de Assis não é uma burla para dissimular fraqueza na arte da descrição, mas um efeito, uma resultante quase fatal da vida carioca.[4]

É verdade que o primeiro momento da urbanização foi marcado pela eclosão da literatura romântica, isto é, uma literatura de glorificação da natureza brasileira. Mas é que a urbanização ainda não pudera fazer sentir todos os seus efeitos — o sobrado não era mais que o prolongamento do engenho, que a casa-grande transportada para a cidade, isolada no seu jardim, e o contacto só conseguia fazer sentir, não o que se ganhara, mas o que se perdera, intensificando assim a nostalgia da vida rural, da floresta selvagem ressoante de vozes de pássaros, da paz das palmeiras juncando a terra de suas sombras recortadas. Machado de Assis não pertence a esse primeiro período da urbanização, a esse instante romântico, em que o amor, em vez de ser diálogo, se torna logo, para corações que trazem ainda em si a herança da solidão, poesia pessoal, canto lírico. Pertence à fase naturalista, à nova geração que conseguiu adaptar-se ao novo *habitat*; e sabe-se que o que distingue a passagem de uma escola literária para outra é a crítica severa da primeira pela segunda. Ora, dando a primeira um lugar importante ao sentimento da natureza, não será a segunda levada a reagir contra essa proeminência?

Dois fatos parecem corroborar essa hipótese: a existência, em certos contos, de descrições irônicas, onde a paisagem é pretexto para troças, pelo encontro voluntário de epítetos banais: aurora de dedos de rosa, etc. e de "clichês" românticos que são destarte relegados aos mesmos museus de antigüidades, aos mesmos depósitos dos acessórios fora de uso. Há nisso ainda o desejo de mostrar que a descrição romântica é um processo fácil, de um sentimentalismo banal, ao alcance de qualquer um. Poesia de cozinheira! Não surpreendeu ele um dia a sua, que tinha "seus laivos de poesia entre a carne e a batata", a extasiar-se, diante da janela aberta, com as noites do Rio: "As ondas estão tão quietas! tão

pequenas! Parecem passarinhas. Que artista seria capaz de fazer assim... uma peça de chita?".[5]

Mas sua crítica das descrições da natureza nem sempre assume esse aspecto amável e esse tom de *humour*. Faz-se áspera por vezes, deixando perceber um tremor de cólera. É que ela se prende também ao "nativismo" de Machado de Assis. Já se disse que ele não foi um escritor brasileiro: "Faltava-lhe... um sentimento... de amor à terra, à sua paisagem, à sua gente", diz Aurélio Buarque de Hollanda, e Cassiano Ricardo acrescenta este qualificativo: "grande escritor brasileiro de espírito antibrasileiro".[6] Confesso que essas opiniões mexem um pouco comigo. O patriotismo de Machado de Assis foi ardente e ele celebrou em seus versos tanto a índia como a humilde mucama seduzida pelo senhor-moço, introduziu em suas *Americanas* termos tupis, procurou escrever à brasileira e não à portuguesa... Mas seu patriotismo soube, com razão, ver um perigo no gosto de seus predecessores pelas paisagens exóticas.

Quando, convidada a dar uma impressão sobre o Brasil, Sarah Bernhardt respondeu aos jornalistas: "*Ce pays féérique*", Machado de Assis se sentiu revoltado:

> O meu sentimento nativista [...] sempre se doeu desta adoração da natureza. Raro falam de nós mesmos; alguns mal, poucos bem. No que todos estão de acordo, é no *pays féérique*. Pareceu-me sempre um modo de pisar o homem e as suas obras. Quando me louvam a casaca, louvam-me antes a mim que ao alfaiate. Ao menos, é o sentimento com que fico; a casaca é minha; se não a fiz, mandei fazê-la. Mas eu não fiz, nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios. Já os achei prontos, e não nego que são admiráveis; mas há outras coisas que ver.[7]

Um dia mostrara a um estrangeiro de passagem a Igreja do Castelo, e aquele, depois de haver relanceado os olhos pela velha capela, logo saiu sem uma palavra, para contemplar o mar, o céu e a montanha: "Que natureza que vocês têm!". E certamente, acrescenta Machado de Assis, nossa baía é um magnífico espetáculo. Mas essa beleza já existia antes do aparecimento dos homens. O visitante queria excluir do Brasil a ação do homem, a vontade brasileira; só retinha a criação de Deus, suprimindo tudo o que lhe acrescentara o povo da terra: ora, é nessa adição que melhor se manifesta a mistura das raças, a estrutura peculiar do país, o desejo de fazer alguma coisa de novo, em suma, a originalidade brasileira.[8]

É preciso lembrar que pintar a natureza brasileira no que ela tem de mais tropical, de mais antieuropeu, é de um nativismo ilógico. Porque, quer queira quer não, o artista se coloca, para isso, exatamente no mesmo pé que o estrangeiro recém-chegado: quer dar uma sensação de exotismo. Para poder elogiar o que a paisagem carioca tem de original, é preciso compará-la mentalmente com outras, e, logo, adotar, provisoriamente pelo menos, uma alma européia.

A história literária o confirma. O romantismo, que tanto contribuiria para a descrição lírica, foi dominado pela influência do romantismo francês, de Lamartine e Hugo particularmente. E o exotismo de suas paisagens reflete largamente o gosto do exotismo desses poetas de além-Atlântico. Mas o que se compreende num europeu ávido de sensações novas não corresponde ao que deve ser a visão de um autóctone, habituado desde cedo a um certo tipo de natureza. Outro fato ainda mais significativo é que a literatura modernista, porque começou em São Paulo, grande centro de imigrantes, encerra uma espécie de secreto

desespero a manifestar-se na busca do "tipicamente brasileiro", como se pretendesse o nativo libertar-se da alma do imigrante que, por contágio, se vai infiltrando na sua; mas justamente só quem traz em si um pouco de imigrante é que consegue descobrir esse "tipicamente brasileiro", no curso do diálogo que se abre no espírito dividido contra si mesmo, entre o brasileiro e o recém-desembarcado da Europa.

Machado de Assis, vivendo numa época em que apenas começava a colonização estrangeira, sob a forma de colônias agrícolas relativamente afastadas do conjunto da vida brasileira, não precisou imprimir ao seu nativismo o feitio duro e patético de batalha interior. Podia dar-lhe um aspecto mais natural, mais espontâneo. Quando, por conseguinte, se lhe censura a banalidade das descrições rápidas que insinuava por vezes, em traços ligeiros, entre as linhas da narrativa, esquece-se a reivindicação nativista que elas porventura encerram: o desejo de não cair no exotismo, porque o exotismo é ver o próprio país com olhos de estrangeiro — a vontade de exprimir o que vê o olho *habituado* à paisagem, o olho de um escritor que nunca saiu de sua terra, que não tem que fazer comparações, que grava o conjunto, e não o pitoresco de certos pormenores tropicais. E sempre a nota do dinamismo do brasileiro civilizador, de que faz questão fechada: "Morro verde e crestado, palmeiras que recortais o céu azul, e tu, locomotiva do Corcovado que trazeis o sibilo da indústria humana ao concerto da natureza, bom dia!".[9]

Tais são, creio eu, as razões que levaram Machado a dissimular a paisagem na sua obra, a dissimulá-la por detrás dos homens. Não se deve, pois, falar de falta de sentimento da natureza ou de ausência de sensibilidade brasileira. Machado de Assis poderia, se quisesse, ter recheado sua obra de descrições. Sua poesia no-lo prova. Com efeito, para bem conhecer um grande prosador, deve-se, quando possível, recorrer a seus versos. Porque a poesia de um prosador é como que o avesso de sua obra: revela o que ele teve de recalcar para atingir a perfeição que se propôs conseguir. Charles Maurras di-lo excelentemente: queria escrever sob o signo da Razão, queria alhear completamente a sua política, do sentimento; mas nem por isso deixava de possuir uma sensibilidade cujas ondas turvas precisavam escoar-se fosse como fosse; e, como ele mesmo confessou, a poesia foi a libertação desse outro lado da sua personalidade. Há, portanto, oportunidades de descobrirmos nos volumes de poesias do nosso escritor o sentido da natureza e o gosto da descrição.

Deixemos de lado as *Americanas*, onde entretanto a descrição é tão desenvolvida que se torna fatigante, porque, embora cantem os moradores das "[...] florestas/ Aonde habita o jaguar,/ Nas margens dos grandes rios/ Que levam troncos ao mar", trata-se sobretudo, nesses versos, de descrições históricas. Mas os outros livros estão cheios de paisagens, que provam como o poeta amava sua terra e lhe entendia a beleza saborosa e triunfal; assim, para só citar um exemplo, esta "Manhã de inverno", que tenta exprimir o que há de estranho numa manhã fria em pleno trópico:

Vento frio, mas brando, agita as folhas
Das laranjeiras úmidas da chuva;
Erma de flores, curva a planta o colo,
E o chão recebe o pranto da viúva.
....
Galhardo moço, o inverno deste clima
Na verde palma a sua história escreve.

Sabe-se que, na mocidade, consagrara ao Pão de Açúcar

um extenso poema. Mas não gostava que lhe encomendassem paisagens. A anedota citada por Alfredo Pujol sobre o pedido de Ramos Paz para que o autor de *A mão e a luva* ornasse seu romance com um parque, e a resposta de Machado de Assis, aquela descrição geométrica, seca, voluntariamente geométrica (só fala em separações, em caminhos que se cortam...), não tem, a meu ver, outra significação. Quando é seu coração que fala, então os termos lhe ocorrem facilmente; quando a prefeitura carioca, com pruridos urbanísticos, demoliu a velha rua Direita, o artista, comovido de ver desaparecer o pitoresco colonial escondido nesse bairro, tira de suas lembranças uma tocante evocação.[10]

Mas não são apenas os versos que permitem conhecer um talento, mas também a crítica. Que qualidades exigia o escritor de seus contemporâneos? Qual o seu ideal de estilo? Fala freqüentemente de meias-tintas, de arte esfumaçada, da necessidade de ser sóbrio em literatura. E poderia por isso ser acusado de se haver forjado um ideal em contradição com a natureza tropical, violenta, rica, colorida, exuberante, com um país que ainda se acha, na expressão de Keyserling, no sétimo dia da criação. Certo, não nego a beleza do estilo tropical. Mas logo me detém esta frase de Machado: "É preciso não confundir o sentimento com o vocabulário". Assim como se podem exprimir sobriamente as tempestades do coração humano, como o fez Mérimée, não se poderia exprimir sem exuberância um clima tão vivo e ardente? E não será justamente isso que vamos descobrir na paisagem interiorizada do nosso autor?

Falando das *Cenas da vida amazônica*, de José Verissimo, Machado de Assis elogia este último por ter sabido dar a sensação quase física da realidade vegetal e aquática do país. Mas acrescenta: "Não são descrições trazidas de acarreto".[11] E foi isto, com efeito, o que procurou realizar em seus romances: não permitir descrições para divertimento, verdadeiros enfeites postiços no livro; é preciso que a natureza seja uma personagem que represente o seu papel, que a paisagem tenha significação e finalidade próprias, que sirva para facilitar a compreensão dos homens ou auxiliar o desenrolar da ação, e não seja um mero quadro rígido. Problema difícil, ao qual, como veremos, deu, depois de um primeiro período de hesitações, a melhor solução possível.

Referindo-se, aliás, a Coelho Netto, Machado de Assis notou que ele possuía o sentido da paisagem, que empregava sempre as cores próprias, as palavras adequadas. Mas, ainda aqui, esse não é o seu maior elogio. O que lhe agrada nesse escritor é que a natureza está em toda parte. Em toda parte, isto é, mesmo onde não aparece à primeira vista, nos conflitos dos homens e no íntimo das almas. Texto particularmente revelador, pois que nos trai o segredo de Machado de Assis e nos indica a direção a tomar para descobrir a paisagem machadiana.[12]

II

Quando se estuda a evolução da pintura, vê-se que a paisagem foi de início apenas um fundo de quadro sobre o qual se destacava um retrato, uma cena mitológica ou religiosa. Há então dois casos a considerar: ou a natureza é uníssona com a cena, a doçura da atmosfera, o brilho torrencial da luz, o patético do crepúsculo correspondendo à doçura da parábola evangélica, à expressão apaixonada ou dramática dos personagens; ou, ao contrário, a paisagem contrasta com o assunto, ao qual, por essa oposição mesma, faz ressaltar.

Mais tarde, devia a natureza destacar-se da pintura anedótica ou de retratos, para viver vida independente. Essa ruptura corresponde, no final das contas, à grande arrancada descritiva do romantismo literário. Apenas os maiores pintores guardaram a nostalgia de uma união cada vez mais estreita entre o homem e as coisas, de uma espécie de participação mística do humano com o telúrico. Mas, para realizar esse sonho, lançaram mão de múltiplos processos, de técnicas variadas.

O primeiro desses processos é o que Élie Faure chama a transposição dos elementos. Consiste em revestir os indivíduos das cores e nuanças da natureza que os cerca, em pôr o colorido das geleiras, as cintilações do mar, o castanho ou o ocre da terra natal sobre a pele e as roupas das personagens: "Para o pintor espanhol, a laranja do cesto do vendedor se reproduz no alaranjado dos crepúsculos de Castella, a neve da *sierra* nos vestidos das infantas. Para o pintor holandês, o irisado do arenque no balcão da peixaria de Amsterdã se encontra nos andrajos dos mendigos ou nas fontes de um rabino dos bairros pobres".[13] A natureza pode, pois, parecer ausente de uma tela, estando na realidade estranhamente presente, no homem vestido de água, de céu e de terra.

Mas essa tentativa de unificação só atinge a perfeição plena quando o pintor se recusa a representar unicamente

> a estrutura carnal superficial e seus estigmas sociais, deixando de inscrever nela o peso de sua relação total com o mundo exterior. Porque não é o caso de uma presença da paisagem conservando ainda uma aparência de exterioridade pelo fato mesmo da separação do modelo e do meio onde vive, como se vê em certos retratos de grandes mestres italianos ou flamengos que reservam, ao lado da figura, um canto da tela para uma vista campestre de sua terra. Mas se quisermos ver nessa representação, não o desejo de colocar ao lado do ser vivo o quadro material em que evolve, mas, ao contrário, uma expressão simbólica da "paisagem interior" do modelo, teremos que ao espectador cabe estabelecer a fusão entre os dois termos, e que um intervalo existirá sempre entre a personagem e a paisagem. Para que a fusão seja perfeita e a presença realmente absoluta é necessário que no retrato a paisagem se faça sentir como que virtualmente presente na própria arquitetura da face, na qualidade da luz — a grande unificadora, o meio universal —, na escolha das cores, na sua transparência, na espessura da tinta.[14]

Foi exatamente esse o progresso que Cézanne imprimiu à pintura, como muito bem viu Eugenio d'Ors. Seus modelos, dizia este, trocam com a natureza ambiente "tantos sinais, tantas mensagens, tantas influências, realizam com ela tantos mútuos compromissos", que, "como as naturezas-mortas, esses retratos são, no fundo, paisagens". Pois bem, eu quereria demonstrar que foi um progresso do mesmo gênero que Machado de Assis imprimiu à literatura: a natureza, nele, não é ausente, mas ele soube suprimir o intervalo que a separava das personagens, misturando-a com estas, fazendo-a colar-se-lhes à carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances.

Certo, não chegou de golpe a essa maestria. No começo de sua carreira, deixa claros de paisagem, não enche a separação entre o homem e o mundo exterior; mas, como nas velhas escolas de pintura, esses rápidos panoramas, bosquejados com poucos traços de pena,

têm por fim mostrar a analogia de sentimentos de seus heróis com a natureza, ou, ao contrário, seus contrastes. Esses dois temas são muito nítidos em *Ressurreição*, por exemplo, onde vemos no início o fervor de Félix, uníssono com o fervor das coisas, seu ardor participando do esplendor da luz, do jogo das nuvens e da magnificência do céu; enquanto o processo oposto foi utilizado no capítulo XIX ("A porta do céu"), em cujo curso a mudança de tempo segue a marcha inversa da evolução psicológica do herói: "Que lhe importava a ele a melancolia da natureza, se tinha dentro d'alma uma fonte de inefáveis alegrias?".

Abandonará, porém, felizmente, esses métodos sumários, e, como os pintores espanhóis e flamengos, operará a transposição dos elementos; vestirá suas personagens — sobretudo as femininas, mais permeáveis às influências telúricas ou climáticas, menos separadas do ambiente pelos artifícios sociais — das cores, das coisas, da luz do mundo exterior. A mulher não se isola da paisagem, mas aproveita-a, apropria-a, une-se-lhe, trá-la em si. Este trecho de *Iaiá Garcia* é sintomático do processo que Machado vai utilizar largamente: "A alma cobiçava um imenso banho de azul e ouro, e a tarde esperava-a trajada de suas púrpuras mais belas".[15] O que caracteriza a natureza carioca são a vegetação sensual, as voluptuosas noites quentes de verão, e sobretudo a presença do mar. Ora, esses três elementos são transpostos para se tornarem carne, sangue e vida, para integrar a arquitetura da face, para correr nas veias e bater docemente no pulso, sob a delicadeza de uma pele feminina. As laranjeiras perfumadas das chácaras, os recantos de sombra úmida sob as árvores, a vida vegetal dos trópicos, que talvez não descreva, inscrevem-se no andar dessas mulheres-vegetais, dessas mulheres-paisagens. As noites do Rio se tornam cabeleiras, cabelos soltos, perfumados, mornos, voluptuosos, "cortados da capa da última noite". E se, na Europa, o poeta pôde dizer que "*Les yeux des femmes sont des Méditerranées*", os olhos das heroínas de Machado de Assis, olhos verdes, olhos de ressaca, olhos de escuma com reflexos irisados, são feitos da própria cor do oceano que banha as praias do Brasil, guardando em suas vagas o encanto de Iemanjá, o apelo dos abismos, a carícia e a traição. Não se deve buscar alhures a descrição da natureza brasileira; temo-la pintada por transposição, transparente através dessas mulheres vegetais e marítimas, que deixam no leitor um gosto de sal, de jardim adormecido ou de noite tépida.

Mas essas trocas constantes, essas mensagens sutis entre as coisas e os homens transcendem a natureza feminina para se alçarem por vezes a uma verdadeira lei cósmica: "As estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar; tempo viria em que o céu tinha de ficar vazio, mas então a terra seria uma constelação de partituras".[16] Sim, é bem isso, Machado descola as estrelas, as palmas, a cor das águas e da terra, para pô-las nas faces, no desenho das mãos e no fundo dum sorriso.

Mais ainda, porém, do que para a transposição dos elementos, é para a paisagem interior que o nosso escritor apela para unir o homem e a natureza. O que nos obriga, para descobri-lo, a nos voltarmos "para dentro",[17] na sua expressão. À força de vivermos num certo meio, vão-se-nos impregnando dele os poros da pele, a carne, a própria personalidade, de que passa a constituir parte integrante; por isso, tornada interior, a paisagem transparece-nos nos gestos, cobre-nos o rosto, canta-nos na voz ou brilha-nos nos olhos.

Machado tinha disso experiência profunda; tornara-se o Rio; podia dizer, como um de seus heróis, que "as ruas faziam parte da minha pessoa".[18] E foi certamente dessa experiência que partiu para renovar a arte da paisagem, para descobrir um meio de fazer a beleza carioca servir mais intimamente à beleza de seus romances, de amplificar a música de suas frases com a música do oceano próximo. Seria muito longo citar todos os trechos que corroboram a minha idéia. Para me ater a *Quincas Borba*, Rubião não diz que traz sua terra natal "em si mesmo",[19] e Sofia, para ver melhor o mar, não fecha os olhos, porque ele batia-lhe no pulso e as vagas lhe arrebentavam no coração? Sem dúvida, está na janela, mas se erguesse as pálpebras, a praia que veria não seria a verdadeira; a verdadeira praia, a sua, aquela na qual o barulho das ondas se confunde com o surdo ruído do coração, está dentro dela, e as águas a levam, sem vela nem remo.[20]

Assim, sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro, abolidas todas as distâncias, Machado de Assis realiza o milagre de tornar a natureza mais presente do que se a pintasse em longas páginas. Um de seus contos é absolutamente característico a esse respeito: "O enfermeiro". Sem nenhum pitoresco, sem digressões nem alusões ao meio, toda a oposição entre o litoral e o sertão mineiro se descobre na simples mudança dos gestos, na loucura sombria que sobe, numa espécie de surda angústia que terminará em crime. Este é, aliás, um tema caro ao autor: suas personagens vão encontrar a loucura, o desespero ou a destruição na solidão de Minas Gerais, cujo clima assim se exprime sem necessidade de fazer apelo à descrição do mundo exterior. Porque a natureza se confunde com o herói. Poderia citar também "Só", ritmado pela chuva interminável, a chuva dos trópicos, empapando o jardim da chácara, mas que também se infiltra pelas janelas, pelas paredes úmidas, pelos forros, pela carne, gotejando no coração, caindo sem trégua no cérebro, até transformar a alma do herói numa interminável chuva tropical.[21]

Não é, porém, nos contos, mas nos romances, que esse processo é utilizado com maior êxito. A natureza surge neles como uma realidade afetiva que se precisa descobrir nas entrelinhas, presente sob a forma da atmosfera que banha as pessoas, aureola-lhes os gestos, transparece-lhes nas palavras. Não é, com efeito, impunemente que as casas dão para os jardins, não é impunemente que há em todos os seus romances uma janela aberta de par em par para a noite e para o mar. A noite e o mar entram nas salas, nos quartos, nas personagens que não se livram mais desse sortilégio. Já Machado tentara esse processo em *A mão e a luva*, onde o apaixonado se coloca entre a janela aberta e o mar, para que este some a sua beleza aos seus próprios sentimentos, de tal forma que o amor se torna uma atração da água.[22] A mesma cena foi retomada, com muito maior mestria, em *Quincas Borba*. Sofia busca através das trevas a pálida luminosidade do mar de franja de espuma, procura nessa sombria ausência os sinais da voz do amado: "A noite estava clara. Fiquei quase uma hora entre o mar e sua casa. Quase ouvia a sua respiração. O mar batia com força, é verdade, mas meu coração não batia com menos intensidade". Romance urbano, romance psicológico, como quiserem, mas conheço poucos livros em que o ritmo do mar, a música das noites cariocas, a natureza brasileira, enfim, vivam de modo tão intenso, imponham a sua presença alucinatória, façam de tal modo corpo com a narrativa que esta se torne um drama noturno e marinho.

E o mar banha *Dom Casmurro* nas suas ondas salgadas, verdes e turvas; ondas que vêm morrer em cada linha, deixando sobre cada palavra flocos de espuma, canções noturnas. Não está somente nos olhos de Capitu, esses olhos de cigana oblíqua e dissimulada:

> Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.[23]

mas liga ainda, com sua branca orla, suas linhas sinuosas, todas as partes do romance. Como o caminho das eglantinas do *Côté de chez Swan* de Marcel Proust, o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo une com sua areia úmida, sua geografia oceânica e sentimental, a casa de Casmurro e a de Escobar; todos os acontecimentos do drama se situam em dois planos estreitamente misturados, doçura da luz na água e nos espíritos; tempestades nos corações e nas águas; constantemente é o olhar do leitor dirigido para as ondas furiosas ou acariciantes. A ligação é tão completa que o ciúme do herói só se precisa pouco a pouco, depois de se desviar, de hesitar entre o mar e o amigo;[24] é o mar que se encarregará da vingança, vingança ainda ignorada, palpitando ainda nas profundezas aquáticas do inconsciente; "o mar perverso", "o mar desencadeado", o que só restitui os cadáveres; são os olhos oceânicos que virão buscar o afogado, arrastá-lo, levá-lo para o palácio das lembranças como se fora ao mágico palácio das sereias: "Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã";[25] todo o estilo de Machado de Assis torna-se marítimo:

> [...] os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta aquela má terra da verdade, tivemos outros de pouca dura; não tardava que o céu se fizesse azul, o sol claro e o mar chão, por onde abríamos novamente as velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo, até que outro pé de vento desbaratava tudo, e nós, postos à capa, esperávamos outra bonança, que não era tardia nem dúbia, antes total, próxima e firme.
>
> Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte de minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio.[26]

Em criança, Machado, interrogando o seu destino pela sorte da clara de ovo no copo d'água, via nos filamentos esbranquiçados a imagem de um navio partindo. E, embora homem de terra, sem aventuras, citadino agarrado às ruas cariocas, a predição se realizou. Como nas Naus Catarinetas do sertão, carregadas pelos homens sobre a terra dura e seca, como nas longínquas capelas do interior onde se balança, entre os ex-votos, uma caravela branca, o complexo brasileiro do mar, de que tão bem falou Mário de Andrade, habitava no coração desse homem imóvel, mas cercado pelas águas em pleno Rio, e seus livros, como o copo da infância, encerram em filamentos dispersos a imagem alucinatória do Atlântico.

Mas há em *Dom Casmurro* ainda outra presença, ou, melhor, a água, no livro, brinca com as plantas, canta nas chácaras, bate com suas vagas de sonho, como nos filmes em sobreimpressão, os jardins sombrios do centro da cidade. E não conheço nada mais tropical, mais brasileiro do que essa confusão de líquido e plantas, essas árvores que saem do mar, esses Amazonas correndo através de florestas, sem que se possa saber onde começa o rio e onde termina a floresta, esse sétimo dia da criação, em que ainda não terminou a separação entre águas e terras, em que não existe ainda linha divisória entre os elementos confundidos. Essa visão formidável, o autor no-la impõe sem uma só descrição, e todavia mais fortemente do que o conseguiria a mais rica das descrições; simplesmente, como depois fariam os filmes, misturou as duas realidades, líquido e vegetal, a aroeira e a pitangueira aos rochedos batidos pelas ondas, o poço, a velha caçamba e o tanque a uma água mais amarga e salgada, as flores do velho jardim e a casa sobre o mar, e fez, enfim, da Capitu dos olhos de ressaca não somente uma mulher-marinha, mas também uma mulher-planta, porque a Capitu da Glória já existia na de Matacavalos: "se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro de outra, como a fruta dentro da casca";[27] e, assim, como o indicam os próprios termos de Machado, o crescimento da moça, essa sereia fugida das glaucas águas, torna-se um crescimento vegetal.

Seria possível mostrar no *Memorial de Aires* processos análogos; também aqui, sem recorrer às descrições, a principal personagem do romance é um jardim que não conhecemos, mas que não podemos esquecer, tanto o autor tornou real a sua presença em nós.

Coelho Netto contou esta impressão de uma leitora de Machado de Assis: "Sente-se neste livro uma grande falta de ar...". Foi a impressão contrária que tive ao ler pela primeira vez Machado de Assis, a impressão de uma baforada de ar iodado e salgado em pleno rosto, da carícia de uma noite perfumada num jardim do Rio, da mais perfeita transcrição da essência da paisagem brasileira; e prefere-se sempre ao aroma que se dilui à força de descrições, cuja extensão e acumulação acabam esgotando o poder evocador, a rara essência da qual basta uma gota para perfumar todo o romance e fazer com que todas as palavras, ainda e sobretudo aquelas que nada dizem da natureza, trescalem a aroeira e a pitangueira, a algas balançando-se nas praias, a brisa evolando-se do mar. E porque a impressão profunda que me deixou esse escritor foi a de ser um dos maiores paisagistas do Brasil, é que escrevi estas páginas de protesto contra os críticos literários que lhe negam essa qualidade: humilde homenagem de um estrangeiro a um mestre da literatura universal.

ROGER BASTIDE (1898-1974), sociólogo francês, ensaísta, crítico e folclorista, foi professor de Sociologia da USP e viveu no Brasil entre 1938 e 1954. Autor de *O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista* (1943), *Arte e sociedade* (1945), *Brasil, terra de contrastes* (1957), entre outros.

NOTAS

1 Este ensaio foi publicado originalmente na *Revista do Brasil*, ano III, 3a fase, n. 29, nov. de 1940; foi novamente publicado na *Revista USP* dez.-fev. 2002-2003, p. 192-202. Na presente edição, sempre que possível as referências bibliográficas remetem a edições mais recentes e acessíveis da obra de Machado de Assis. No caso de contos e romances, que contam com várias edições, fica indicado o volume ou o capítulo a que pertencem os trechos referidos pelo autor.

2 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Memorial de Aires, 28 de outubro de 1888* e *22 de outubro de 1888.*

3 "Uns braços" (*Várias histórias).*

4 Cf. a seguinte carta a José de Alencar: "Não tive, como V. Ex., a fortuna de os ouvir [os versos] diante de um magnífico panorama. Não se rasgavam horizontes diante de mim [...]. Em torno de nós agitava-se a vida tumultuosa da cidade". (MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Correspondência.* Coligida e anotada por Fernando Nery. São Paulo: Jackson, 1951, p. 25).

5 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Crônicas.* São Paulo: Jackson, 1955, v. 3 (1871-78), p. 50 [*29 de dezembro de 1872*].

6 Aurélio Buarque de Hollanda, *Revista do Brasil*, II, n. 13, p. 55; e Cassiano Ricardo, *Marcha para oeste*, t. II, p. 274-5.

7 Crônica da série "A Semana", publicada na *Gazeta de Notícias* em 20 de agosto de 1893. A citação original tinha algumas omissões e foi restaurada a partir da edição de John Gledson, publicada pela Hucitec em 1996. Cf. GLEDSON, John. *A Semana* — crônicas (1892-1893). São Paulo: Hucitec, 1996. (N. do E.)

8 Ibidem, p. 286. Alfredo Pujol observou bem esse nativismo machadiano e cita outro trecho eloqüente, aquele em que reclama uma literatura brasileira contra as influências européias. Cf. PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis.* São Paulo: Tipografia Levy, 1917, p. 270.

9 *A Semana*, 7.01.1894. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*, 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 3, p. 596.

10 PUJOL, Alfredo. Op. cit., p. 67 e 290.

11 Cf. "Um livro [*Cenas da Vida Amazônica*]". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*, 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2, p. 721.

12 MACHADO DE ASSIS Joaquim M. *A Semana*, 11.08.1895. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa.* Op. cit., v. 3, p. 667.

13 *Encyclopédie Française*, 16, 64-17.

14 Roger Clément, " L'humanisation du paysage". *Cahiers du Sud*, fev. de 1938.

15 *Iaiá Garcia*, capítulo XIV.

16 "Um homem célebre" (*Várias histórias*).

17 "Um homem superior" (*Contos fluminenses II*, coleção Jackson).

18 "Eterno" (*Páginas recolhidas*).

19 *Quincas Borba*, capítulo LIX.

20 *Quincas Borba*, capítulo LXXI.

21 "O enfermeiro" (*Várias histórias*); "Só" (*Relíquias de casa velha*).

22 *A mão e a luva*, capítulo XVI.

23 *Dom Casmurro*, capítulo XXXII. No original publicado na *Revista do Brasil* estava "trazer-me", em vez de "tragar-me", lapso corrigido aqui. (N. do E.)

24 Ibidem, capítulos CVI e CVII.

25 Ibidem, capítulo CXXIII.

26 Ibidem, capítulo CXXXII.

27 Ibidem, capítulo CXLVIII.

Jano, janeiro

Nota introdutória

Enquanto escrevia um ensaio sobre um conto longo e curioso de Machado, "A parasita azul", de 1872, interessei-me numa obrinha estranha, o poema-peça "Uma ode de Anacreonte", publicado em *Falenas*, de 1870. Lembrava-me de ter visto, anos antes, um recorte do Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, de 1969, de um artigo de Silviano, chamado (pelo menos na minha memória) "Ode, conto, romance", que tratava do poema — mas não o achava entre meus recortes, e escrevi ao Silviano para saber se ainda tinha cópia dele. Com a generosidade e eficiência de costume, o artigo chegou em casa pouco depois, e tive uma reação imediata — isto tem que ser republicado. O autor me informa que planejava publicá-lo num livro que nunca chegou a materializar-se. O livro, que devia chamar-se *Retórica e ruptura: ensaio sobre o romance brasileiro do século XIX*, chegou a ser contratado para publicação pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, mas acabou não aparecendo por razões tristes (mudança de governo). Agora, e afinal, este ensaio vê de novo a luz do dia, e em São Paulo, e espero que seja lido com cuidado e prazer por todos os que se interessam por Machado de Assis.

Este é apenas um prólogo curto, mas talvez seja útil mencionar duas coisas: primeiro, que "Jano, Janeiro" é uma demonstração brilhante do argumento do próprio Silviano, no seu ensaio célebre sobre *Dom Casmurro*, "A retórica da verossimilhança", que "Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente" — e é um modelo para tais estudos. Ao longo de toda a obra de Machado, este tipo de experimentação — engenhoso, sutil, ciente das implicações maiores e dos menores detalhes, e sobretudo capaz de cruzar as fronteiras entre gêneros — continuou, e Silviano nos mostra como abordá-lo. Com efeito, não há como distinguir entre "fantasia" e "imaginação", mesmo neste Machado jovem e nada ingênuo, nada "Machadinho".

Segundo, mostra, já na epígrafe provocadora de Derrida, a preocupação com a *interface* entre "o projeto crítico e o criador", que também informa a carreira do escritor Silviano Santiago. Esta é uma obra crítica de alguém que também escreve ficção, e que já escrevera uma tese (defendida na Sorbonne em abril de 1968) sobre *Les Faux-monnayeurs*, de André Gide, outra obra que contempla o seu próprio processo de criação. Porque ousadamente assume esta posição, também pode mostrar-nos algumas das características — até das limitações — do escritor Machado, que o separam de uma tradição à qual por outro lado pertence, a francesa, de Benjamin Constant ou de Stendhal. Duvido que exista uma análise melhor de *Ressurreição*. A modesta confiança do crítico se vê nesses apartes semi-irônicos que pontilham o ensaio — "Se me permitem a generalização". Claro que permitimos, e com muito prazer.

John Gledson

Para Benedito e Maria Sylvia

"Na *ressurreição,* de qual dos sete será a mulher,
uma vez que todos a tiveram."
São Mateus, 22-28

"La *forme* fascine quand on n'a plus la force de comprendre
la force en son dedans. C'est-à-dire de créer."
Jacques Derrida

Os leitores menos patrióticos do célebre artigo "Instinto de nacionalidade", publicado em março de 1873, não deixaram de ter percebido os constantes paralelos tendenciosos[1] que Machado de Assis estabelece entre o romance de costumes e o de análise psicológica e a nítida preferência do jovem romancista-crítico pela última corrente por julgá-la superior. A análise de paixões e de caracteres "é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores" — conclui ele. No ano anterior,[2] Machado de Assis publica seu primeiro romance, *Ressurreição,* e numa advertência ao leitor confessa o propósito de não escrever romance de costumes e acrescenta que pretende esboçar o "contraste de dous caracteres" (I, 32). Nada mais natural: o projeto crítico e o criador se encaixam admiravelmente.

Tem tido consagração unânime, nos últimos vinte anos, o julgamento que Barreto Filho fez de *Ressurreição* em 1947. Considera ele este primeiro romance de Machado de Assis superior aos outros da primeira fase devido a "um indiscutível ar de modernidade", graças ao fato de o autor ter deslocado o "interesse do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres".[3] Mas os críticos posteriores têm esquecido de assinalar é que tal apreciação vem *datada* pelo tipo de romance que tinha sucesso na época em que Barreto Filho escrevia. São os anos dos romances introspectivos de Lúcio Cardoso e de Clarice Lispector e em que se põe em xeque a posição e o valor do romance nordestino, de nítida fatura costumbrista, realista-naturalista, cujo maior interesse vinha do "acontecimento objetivo", visto que na maioria dos casos a finalidade da obra era o protesto social.

Esse "ar de modernidade" é, pois, uma apreciação duvidosa, e mais ainda quando se percebe que veio precedida do adjetivo "indiscutível".

Machado de Assis, em 1873, tomava inclusive posição reacionária com relação aos jovens brasileiros e à literatura de vanguarda que se fazia na Europa: "Os livros de certa escola francesa [realista], ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira..." — constatava ele na mesma página de onde extraímos as citações do primeiro parágrafo. Reacionário[4] o julgaria sem dúvida um desses inúmeros leitores de que fala e que, desde 1857, poderia estar se deliciando com *Madame Bovary*, por exemplo. Machado de Assis preferiu se enquadrar dentro de certa linha do romance francês, o chamado "roman d'analyse", cujo marco inicial se considera *La Princesse de Clèves* e cujos expoentes próximos de Machado seriam *Adolphe* e *Armance*. Nestas obras, como na sua, se percebe o "contraste de dous caracteres", e todas as quatro, por outro lado, apresentam certas semelhanças estruturais. Parece que em 1896 é que Machado colocará de maneira mais precisa o verdadeiro problema que aflige o criador responsável. Numa crônica sobre obras de Valentim Magalhães e Lúcio de Mendonça, vai afirmar: "Cada concepção traz virtualmente as proporções devidas; não se porá *Mme. Bovary* nas cem páginas de

Adolfo, nem um conto de Voltaire nos volumes compactos de George Eliot". O importante — afirmou antes — é que "as obras sejam feitas com fôlego próprio e de cada um, e com materiais que resistam" (III, 755 e 754, respectivamente).

Esta seria, a nosso ver, a melhor definição do sucesso atual de *Ressurreição*. É o que procuraremos demonstrar adiante, seguindo o seguinte roteiro:

- Primeiro: *Ressurreição* se enquadra dentro de um estágio avançado na articulação de certas estruturas básicas e primárias do universo literário de Machado de Assis.
- Segundo: Sua maior originalidade advém do fato de dramatizar *dentro* do romance ("en abyme" [5]), no nível dos personagens portanto, o ideal do romancista.
- Terceiro: A análise das diversas e complexas estruturas narrativas deste romance pode, até certo ponto, informar o leitor sobre o mecanismo da imaginação[6] criadora do romancista naquela época.

1. A mão do tempo e o hálito dos homens

Dentre os poemas que compõem *Falenas*, publicado em 1870, salta à vista do leitor que já sabe que Machado abandonará a poesia, como já havia abandonado o teatro, e que se dedicará com maior exclusividade à prosa de ficção, salta à vista o longo poema dramático "Uma ode de Anacreonte" (III, 56 a 69), cujo recorte dos versos não deixa de lembrar a técnica de Victor Hugo em *Hernani*. Encontramos em "Uma ode de Anacreonte", como nos poemas dramáticos românticos, personagens individualizados, um conflito que se arquiteta e se deslinda em determinado espaço de tempo, portanto com princípio, meio e fim. Quis o autor opor Cleon e Lísias na conquista da bela e inconstante Mirto, jovem que acabava de naufragar nas costas de Samos, tendo no naufrágio perdido o amante, Lísicles, e a fortuna.

O diálogo é interrompido duas vezes, e ambas as vezes por mensageiros que não aparecem. Estas interrupções têm a finalidade de reforçar, exemplificando, um detalhe de caráter dos personagens que o leitor já supunha ou adivinhava, mas que não lhe podia ser transmitido pela fala dos personagens sem que se incorresse em evidente concessão dramática. A primeira: Mirto é realmente inconstante, pois o mensageiro vem dizer que Lísicles está vivo e isso não a faz correr para os seus braços. A segunda: Cleon, como todo poeta, é pobre e mau pagador, tanto é que um credor vem procurá-lo em casa de Lísias. Essas duas interrupções, protuberâncias na linearidade narrativa, são da maior importância para a compreensão da problemática que alimenta a inspiração de Machado de Assis e que vai influir de maneira decisiva na concepção dos seus personagens. De um lado, temos a inconstância de Mirto, a inconstância feminina, que para não ser descoberta se disfarça com o véu da dissimulação, atitude já conhecida dos machadianos. Do outro lado, o pretendente sério e idealista, mas jovem e pobre, que se julga com direito ao amor, devido às excelências do seu espírito, e que no final tem de curtir só a sua paixão. Estes dois aspectos, os mais salientes, não chegam porém a abranger toda a riqueza (nenhum julgamento de valor nesta palavra) do poema, visto que ele dramatiza também uma oposição entre três caracteres, dois a dois: Cleon-Mirto, Lísias-Mirto. Sendo Mirto a mesma personagem a que se opõem Cleon e Lísias, é de se esperar que o poeta os tenha forjado diferentes. Não são diferentes — são diametralmente opostos:[7]

Poeta — comerciante;
pobre — rico;
idealista — realista;
amor-paixão — amor-passageiro;
inexperiente (jovem) — experiente (maduro);
o tédio, a solidão, a dor — gozar, beber, dormir.

Essa oposição termina — daí o título do poema — com o duplo e diferente uso que os personagens masculinos tiram do poema de Anacreonte. O jovem, à semelhança do mestre grego, deseja ser todos esses objetos que cercam de perto e mesmo acariciam a sua amada (o espelho, a túnica, seu banho de cristal etc.). O comerciante recusa as metamorfoses poéticas e é mais prático: prefere oferecer, prefere comprar e não-se-transformar. "Eu não quero ser nada; eu quero dar-te tudo" (III, 68), e faz a enumeração de todos os presentes que pode oferecer a Mirto em retribuição do seu amor.

Ainda dentro desta leitura, seria importante saber qual dos dois vai sair vencedor e como considera o vencedor ao vencido. A escolha do vitorioso, por outro lado, não deixará de refletir, ou melhor, trair o caráter de Mirto, da mulher diante dos dois pretendentes opostos. Saber quem é o vencedor é de suma importância no universo de Machado, onde sempre a ambição comanda a vontade dos personagens (mesmo que afinal não saiam vencedores). Além do mais, sucesso traz consigo poder; poder, por seu turno, orgulho, e este, finalmente, arrogância. Aqui vão as palavras finais do vencedor Lísias:

Navegavas sem leme; era certo o naufrágio.
Não me viste sulcar as mesmas águas?[9] [III, 69]

Essa vitória, aliás, era esperada desde o início, pois, conforme deixa claro o próprio Lísias, era ele o *metteur en scène da noitada:*

Quis ter à minha mesa
Vênus e o louro Apolo, a poesia e a beleza. [III, 60]

Vênus: Mirto: Apolo: Cleon. Tudo já estava planejado de antemão (ele podia); só lhe faltava que tudo saísse segundo os seus desígnios (ele queria). Cleon: quer, mas não pode. Lísias: pode e quer. O vitorioso é o que não encontra defasagem entre o querer e o poder.

Cleon, instrumento de Lísias, é trazido ao banquete com o único fito de realçar certas qualidades do anfitrião: a ode de Anacreonte, que até certo ponto parecia funcionar a favor do jovem poeta, pela semelhança instaurada entre os dois, é logo em seguida transformada e usada com audácia e cinismo pelo comerciante. Mirto, em situação de penúria, como é de conhecimento de ambos, não resistirá a tão dourada pílula. Se o jovem Cleon perde a luta, ganha uma lição, dada pela experiência. É um passo importante que dá na vida: confiou no amigo e na amada, vê-se traído por ambos. Foi um joguete, inocente e útil, inexperiente em mãos experientes; foi presunção sua julgar-se dono da jogada. "Desfaçam-se uma a uma estas quimeras loucas." É assim que os personagens machadianos saem da juventude: "Ó árvore bendita, — continua Cleon — ó minha juventude, / Vão-te as flores caindo ao vento áspero e mudo!" (III, 69).

Outro poeta, agora o próprio Machado de Assis, abriu seu livro de estréia com um poema significativo e ótimo comentário para a situação que atravessa Cleon, espécie de "dramatização estética" (para usar a expressão de Eliot[9] quando caracteriza o solilóquio de Otelo)

da experiência de Cleon. Trata-se do poema "Musa Consolatrix" (in *Crisálidas*):

> Que a mão do tempo e o hálito dos homens
> Murchem a flor das ilusões da vida,
> Musa consoladora,
> É no teu seio amigo e sossegado
> Que o poeta respira o suave sono. [III, 19]

2. Aquele verme o ciúme

Já não escreverá em verso: Machado agora recorre à prosa. A ação se passará alguns séculos mais tarde; é melhor que os personagens sejam contemporâneos do autor. Um novo credo surgiu no mundo, o cristianismo, e os membros da sociedade que descreve professam este credo. Mirto já não poderia — sem cometer pecado — deixar os braços de Lísicles e cair nos braços de Lísias sem que a sociedade proclamasse escândalo e adultério. Pelo menos a decência e o decoro do Segundo Império não a deixariam transitar com tanta facilidade.

Algumas mudanças inevitáveis modificam a estrutura que informa o primeiro texto e criam uma outra, semelhante e original ao mesmo tempo. Lísicles e Lísias devem ser amalgamados — aliás, já a semelhança de nomes o indicava. Mirto viverá sob a aparência de viúva, vestida de preto, embora seja na realidade casada e apenas temporariamente separada do marido. Por que estão separados e como ela pode aparecer como viúva aos olhos do jovem inexperiente? Outro naufrágio, como o de Lísicles? Impossível. O cabo das tormentas agora tem de ser de ordem psicológica: entra um novo dado no mundo imaginário de Machado de Assis: o ciúme. É em *Falenas* que está o medíocre poema em que o "verme" é mencionado pela primeira vez, se não nos enganamos, e em termos claros demais. [Veja reprodução do poema, publicado com o título "O ciúme", na p. 430]. Em poema pseudo-simbólico, ao gosto da época, Machado descreve com minúcia a luta entre o verme e a flor, e termina com dois versos que não deixam dúvida alguma de interpretação: "Esta flor é o coração,/ Aquele verme o ciúme." (III, 52).

A tentativa de conquista por parte do jovem será, mais do que antes, uma farsa dirigida pelo mais experiente, e no final, mais do que antes, estará seguro do verdadeiro papel que vive, o de simples "mediador". Já não pode ser mais poeta, pois já naquela época, como dirá Fernando Pessoa, o ser poeta não é uma profissão. Terá diploma superior, é claro; de medicina, por exemplo. Não tendo viajado, estudou aí mesmo no Rio. Mas terá um *penchant* natural para as letras e uma disponibilidade total para o amor, apesar de inexperiente, ou talvez por isso mesmo.

Idealizava Machado de Assis "A mulher de preto"? Seria pretensão demasiada responder afirmativamente, ainda mais que, no caso do nosso romancista, quase nenhum documento temos que ateste o seu método de trabalho. Encontramos apenas algumas afirmações em seus romances, e dentre elas poderíamos destacar a seguinte: "Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes" (I, 450).[10] Ele fala da vida — seria traí-lo tomar a metáfora ao pé da letra? Se tal afirmação é digna de fé e se o nosso método de abordagem apreende melhor do que trabalhos anteriores o processo da criação machadiana, chegamos à primeira afirmação sobre a invenção em Machado de Assis. Esta depende quase que exclusivamente da reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos

e/ou publicados anteriormente. Depende, pois, de uma revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar. Mais sofisticado é cada novo trabalho com relação ao anterior, melhor o romancista apanha a complexidade da ação e dos personagens.

Como conseqüência imediata, mais exigente torna-se o romancista com relação ao leitor. Se para apreender todo o significado de "Uma ode de Anacreonte" ou "O verme" não é preciso que o leitor seja muito perspicaz, já para a leitura de *Esaú e Jacó* o narrador fala do "leitor atento, verdadeiro ruminante" e que "tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida" (I, 948).

Analisemos antes, porém, "A mulher de preto", para depois então passarmos ao estudo de *Ressurreição.*

Como no poema anterior, existe uma interrupção no desenrolar linear da narrativa que comporta os três personagens principais (o jovem Estêvão, o deputado Meneses, a viúva-esposa Madalena). Trata-se de uma visita inesperada que recebe Estêvão: seu amigo Oliveira vem-lhe ler alguns trechos da sua mais recente produção dramática. Analisando com cuidado o trecho transcrito no conto, não se percebe nenhuma ligação simbólica entre o entrecho da peça lida e o do conto. Ao contrário do que sucede no *Primo Basílio*, por exemplo, onde a peça escrita pelo Ernestinho, *Honra e paixão*, é um recurso irônico bem utilizado por Eça, na medida em que comenta romanticamente o seu romance realista. Na "Mulher de preto" o que é interessante é o partido que o arrivista Oliveira tira desse encontro e da leitura que fez ao amigo — dando a impressão que tinha ido à casa de Estêvão com este único propósito. No dia seguinte, *O Jornal do Comércio* publica um artigo laudatório ao jovem estreante das letras, utilizando o nome de Estêvão como base para a apreciação dos seus trabalhos. Oliveira procura consertar a situação aos olhos do jovem médico e para isso lhe envia uma carta de desculpas e uma ode de agradecimento, mas para os leitores do jornal o elogio ficou consumado e Estêvão foi usado pelo amigo. "A carta de Oliveira tinha, por engano, a data da véspera." (II, 77). Na véspera é que o artigo também foi escrito. Essa interrupção visa, pois, sublinhar este aspecto do temperamento de Estêvão: um ser que nasceu para que os outros se aproveitem dele sem que se dê conta disso.

Parece que foi também esse traço do seu caráter que logo atraiu o deputado Meneses, tanto que o põe à prova logo no seu segundo encontro. Diz ao médico que o conduzirá até sua casa, mas tão logo entram no providencial *coupé* dá ordem contrária para o cocheiro; passarão antes pela residência do deputado. Estêvão é bastante dócil para não reclamar e bastante maleável para ser manobrado pelo outro. Claro está que Estêvão nunca conseguiria compreender a amabilidade e atenção que o deputado lhe dedica, apesar da sua reconhecida fama de misantropo. Posteriormente, será Madalena que descobrirá a mesma fraqueza no jovem médico: ela, porém, não esconderá, na sua sinceridade feminina, que apenas o está usando como "mediador". Não é tão política e hábil quanto o marido político. Ou será que, mais política, já preparava o terreno em caso de possível e futura crise de ciúme do marido?

Para que tais sutilezas psicológicas fossem concretizadas, o contista usou de um recurso que lhe evitou a artificialidade e a ingenuidade da primeira pessoa.[11] Empregou a terceira pessoa e, como nos romances de Henry James, deixou que todas as ações fossem narradas do ponto de vista de um personagem, no caso

presente, o jovem médico. Isso possibilita a instauração no conto de alguns enigmas, que serão ou não aclarados pelos acontecimentos, enigmas estes que existem em razão da visão restrita que o leitor (como o personagem) tem dos fatos. "Onde está a misantropia daquele homem? As maneiras de misantropo são mais rudes do que as dele; salvo se ele, mais feliz do que Diógenes, achou em mim o homem que procurava." (II, 61-2). Por que o deputado o procura e quer por todos os motivos ser seu amigo, apesar da diferença de idade? Por que Madalena toma a frente e convida o jovem solteiro para tomar chá em sua casa? Por que Estêvão, lá chegando, não encontra os outros convidados? Madalena diz (ou é obrigada a dizer) claramente as suas intenções: desde o início ela quis que o médico fosse o seu "mediador" (II, 76). Ela o viu no Teatro Lírico com seu marido e era ela a enigmática e bela mulher de preto. Madalena seguia, portanto, um plano e até que ponto o deputado Meneses, o calado Meneses, também não o seguia? Usando Estêvão, destruíram a barreira de orgulho que ergueram entre eles e, cada um dando um jeito do seu lado, propiciaram a sua felicidade final — e a infelicidade do jovem.

Quanto ao tratamento psicológico dos dois personagens masculinos, as mesmas características são guardadas: temperamentos antitéticos. 47 anos de um lado, 24 do outro. Misantropo, cético, em tudo tendo sempre "um papel puramente negativo" (II, 61), de um lado. Talento, ambição, vontade de saber; sonhador, inexperiente na vida e no amor, do outro lado. No final de dois meses: de um lado, seriedade, bom senso, intolerância, ambição; do outro, modéstia, instrução, sentimentalismo.

Um novo dado entrou no temperamento de Lísicles-Lísias: Meneses, apesar de ser superior ao jovem, apesar de poder comandar os outros, de guardar certa serenidade aparente, exterior, traz dentro de si "um drama pateado" (II, 78)[12] que corrói a sua vida e a sua tranqüilidade interior — o ciúme. Mal de que o jovem não sofrerá e cujas conseqüências, como se prevê, recairão funestamente sobre a esposa-viúva. A apresentação da causa-efeito do ciúme, o seu caráter falso-real, a sua repercussão nos outros personagens — são ainda pouco trabalhados no presente conto. O motivo da suspeita do marido é concreto, palpável: trata-se, como diz Madalena, de uma carta e um retrato que guardava para amiga sua. Com a morte desta, felizmente! pôde-se dissolver todo o equívoco. No entanto, numa leitura dirigida pelos trabalhos posteriores do romancista, percebe-se em germe um delicado e sutil matiz (não ainda — frisemos de novo — desenvolvido pelo contista). A capacidade que Madalena tem de acomodar as coisas e a sua queda para a dissimulação poderiam tê-la ajudado a conseguir esta carta. Sua amiga defunta, por seu turno, comprava a paz de Madalena na terra e a sua no reino dos céus com este derradeiro ato de caridade.

3. Quadrilha

De repente tudo se complica de maneira extraordinária. Novo médium determinando nova maneira de arranjar os dados, de reorganizar a estrutura primitiva. Machado de Assis não deseja quebrar a unidade do tema, mesmo quando idealiza seu primeiro romance. Tem diante de si este problema — o homem e a mulher diante do amor (sentimento) e diante do casamento (razão) — e não cria ele nova estrutura que poderia comentar este conflito, seja por oposição, ou por tabela, seja apresentando desvios de comportamento, nem ainda procura ele enriquecer a trama do romance com outro tipo de experiência humana.

Para manter a unidade do conflito durante as duzentas páginas de seu romance, recorre a um estratagema que faz de sua nova obra uma pequena jóia multifacetada, mas que a informa ao mesmo tempo e infelizmente de certa monotonia. O expediente é o do espelho e o recurso é o paralelismo. O romancista-crítico André Gide, no seu *Journal des Faux-Monnayeurs,* não terá nenhuma indulgência para os românticos (e Machado de Assis): «Il n'est pas bon *d'opposer* un personnage à un autre, ou de faire des pendants (déplorable procédé des romantiques)».[13]

Sendo construído, portanto, com base em grupos de personagens semelhantes, de onde poderia vir a riqueza do romance? O quadro seguinte nos dará o início da resposta:

a		Matilde ⟷ Coronel					
b	Moreira ⟷	Cecília	⟷̸	Félix	⟵	Raquel	
				↕		↕	
c		Marido	⟷̸	Lívia	⟵	Meneses	⟷̸ Amante
				↑			
d		Clara	⟷	L. Batista			

MENESES que amou sua amante e que amou LÍVIA que é cobiçada por Luís Batista que é amado por Clara, que amou seu marido e que ama e é amada por FÉLIX que foi amado por Raquel e que amou Cecília que ama Moreirinha, se casa com RAQUEL. Ponto de referência: a felicidade do Coronel Morais e de D. Matilde.

Ou de uma maneira mais lógica, onde melhor se pode apreender também o jogo da imagem e do seu reflexo.

Casais Perfeitos

Coronel ⟷ D. Matilde
Meneses ⟷ Raquel

Desequilibrados

Moreirinha	⟷	Cecília	concessão Cecília
Clara	⟷	Luís Batista	concessão Clara

Impossíveis

a) não correspondidos

Raquel	⟶	Félix	culpa Félix
Meneses	⟶	Lívia	culpa Lívia
L. Batista	⟶	Lívia	culpa Lívia

b) correspondido

Félix	⟷	Lívia	culpa Félix

Desfeitos

Félix	⟷̸	Cecília	culpa Félix
Lívia	⟷̸	Marido	morte
Meneses	⟷̸	Amante	sedutor

Descoberto, pois, o núcleo gerador da estrutura (amor-casamento), seria útil comentá-la. O mundo imagi-

nário criado por Machado se encontra propositadamente reduzido ao jogo de três ou quatro personagens principais (devidamente secundados) que entram em conflito em virtude de alguns motivos:

a. Como fazer coincidir amor e casamento;
b. O que sucede quando uma paixão não é complementada por outra;
c. O ideal seria que se coincidisse o amor intelectual ("amour de tête") com o amor sentimental ("amour de coeur");
d. Para concretizar a união do homem e da mulher, ambos têm de se entregar a uma série de jogos de *marivaudage*;
e. O inimigo mais feroz que o futuro casal tem de enfrentar é o ciúme.

Por outro lado, descobre-se que Machado de Assis ainda não é capaz (e não o será, se me permitem a generalização) de mostrar na sua obra formas mais sutis, requintadas, complexas, menos comuns, do amor, em virtude de que este sentimento, no seu universo, vem imediatamente definido pela sua conseqüência, o casamento. Formas essas analisadas por Mario Praz no seu *The romantic agony*. O conceito de casamento restringe a expansão livre do sentimento de amor. Este é um sentimento enjaulado pela cerimônia cristã, e esta é que possibilita a constituição da família.[14] Na literatura brasileira, é preciso esperar por João do Rio e pelos seus pouco valorizados contos de *Dentro da noite* (1912) para se apreciar o amor em toda sua liberdade e nas suas possíveis formas extraordinárias.

O universo do amor machadiano é asséptico,[15] são, formal, e rígido. Masculina e burguesa a sua concepção do casamento. Amar é casar, é comprar título de propriedade. Qualquer invasão estranha nesta propriedade acarreta um curto-circuito emocional que invalida os dois primeiros termos. Não seria esta uma definição metafórica do ciúme machadiano: o medo de ter a sua propriedade invadida? Não é Dom Casmurro que abandona a esposa e a casa ao mesmo tempo? Envia uma para a Europa e destrói a outra. Tanto o romance como a casa de Matacavalos são reconstruções artificiais (cap. II e CXLIV).

Mas onde realmente Machado se mostra excepcional é nos jogos de *marivaudage*. As várias formas de jogo são baseadas em duas posições opostas e complementares que definem o homem e a mulher dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem, por ser livre, pode ter, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. A aceitação de qualquer experiência por parte da mulher requer obrigatoriamente a dissimulação. Esconder é sua atitude habitual, mesmo porque o próprio recato que o namorado/noivo/marido exige dela já é um véu que cobre os seus mais legítimos sentimentos.

Em termos mais gerais, vemos que o homem recorre à razão (casamento) para restringir a liberdade, aceitando as correntes da virtude, enquanto a mulher se liberta da condição de escrava agarrando-se ao sentimento (amor) que lhe parece ser superior à razão (casamento), arriscando-se com isso ao deslize. Daí o receio do homem diante da capacidade de dissimulação da esposa, pois sabe que se ele se sente bem escolhendo a razão, que corrige os sentimentos, já a mulher se sente mulher quando se entrega ao sentimento que simboliza sua busca de liberdade.

> Não lhe basta ser casada entre quatro paredes e
> algumas árvores; precisava do resto do mundo também.
> [*Dom Casmurro*, CII: "*De casada*"]

O homem escolhe viver sob o signo de Sêneca, enquanto a mulher, vítima deste signo, procura sua liberdade sob o signo de Epicuro, signo que o homem decidira abandonar.

Daí que o personagem feminino ideal para Machado seja a viúva (Lívia, no caso presente). A viúva, tendo experimentado a razão e o sentimento, só ela é que pode, diante de um novo pretendente, viver o dilema em toda sua extensão. Tem a possibilidade de escolha: *ou* a fidelidade ao defunto (a crença no casamento, razão, é superior ao sentimento, amor) *ou* a aceitação de novo marido (a crença no amor, sentimento, é superior ao casamento, razão). Se aceita novo marido, é porque é capaz de sentir sucessivos amores. O casamento não será eterno porque o amor não o é. Só a fidelidade total ao primeiro marido é que justificaria a aceitação de novo marido. Como conciliar as contradições?

> O que ele [Félix] interiormente pensava era que,
> suprimida a vilania de Luís Batista, não estava
> excluída a *verossimilhança* do fato, e bastava ela
> para lhe dar razão. [I, 107; o grifo é nosso]

Podemos desde já notar, comparando "A mulher de preto" e *Ressurreição*, que o causador do ciúme, que não tem importância alguma anteriormente, exerce papel preponderante no romance, embora, como já está claro no último capítulo, mesmo sem a sua existência é provável que Félix tivesse dúvidas quanto ao comportamento de Lívia, pois, como procuramos mostrar acima, o ciúme vem da própria condição a que estão confinados o homem e a mulher dentro da sociedade que Machado de Assis retrata. Para o homem a verossimilhança é mais importante do que a verdade, e diante daquela não tem sentido alguma discussão sobre esta. Machado não queria objeções a este respeito; o autor deixa o narrador intrometer-se na narrativa para nos fornecer a *verdade*: "Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista" (I, 103).

4. O astrólogo e a velha

No parágrafo final de *Ressurreição* lemos: "Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz" (I, 107). Esse trocadilho infame, que lembra outro não menos infame do autor de *Adolphe* ("Constant dans la seule inconstance"), é a chave para que se comece a analisar a diferença essencial que se opera na estrutura que vimos seguindo de perto. Recapitulemos:

> Lísias —Lísicles + deputado Meneses + Félix
> Mirto + Madalena + Lívia
> Cleon + Estêvão + Meneses

A oposição entre os personagens masculinos e antitéticos, como veremos adiante, continuará a mesma, mas o final do livro, quase diríamos a conclusão do teorema, tal a precisão do mecanismo, nos mostra o mais jovem e inexperiente, Meneses, que foge do campo da cobiça mútua, Lívia (apesar da insistência do mais velho), e encontra na sua infelicidade a infelicidade de Raquel e se casam. "[...] estão casados, e amantes ainda hoje" (I, 106) — dez anos depois. A esposa-viúva transformada em Lívia soube "isolar-se da sociedade" e na

sua solidão "espiritualiza e santifica a memória do passado" (I, 106). Félix e Lívia, separados e infelizes.

Vejamos como se operou esta reviravolta.

Como o jovem Cleon, Meneses "tinha em flor todas as ilusões da juventude: era entusiasta e sincero; estava totalmente limpo da menor eiva de cálculo" (I, 39). Ainda como o poeta que amadurecia sofrendo duramente "a mão do tempo e o hálito dos homens", Meneses veria diluídas as suas boas qualidades por estes "dois dissolventes" ferozes, "os lances da fortuna e os atritos de caracteres" (I, 39).[16] Como o jovem Estêvão, nosso segundo exemplo, Meneses tentará servir de mediador entre Félix e Cecília, e é nessa situação que ele começa a ter vida no romance e que Félix se interessa mais de perto pela sua sorte. Encontramo-lo em cinco situações distintas e sucessivas: recriminando Félix por abandonar Cecília sem justificativa; levando apoio moral a esta; escrevendo uma carta a Félix em que o classifica de "prófugo dardânio" (mesmo vocabulário de Cleon) pela sua mais recente atitude; pedindo desculpas a Félix depois da rápida recuperação de Cecília ao lado de Moreirinha; e finalmente sendo ele próprio vítima, pois sua amante o trai com um terceiro. Meneses a abandona.

Félix, como Lísias, fala-lhe de "naufrágios" e "navios" (cf. nota 9) e diante da descoberta de que Lívia "se parece" com Meneses começa a arquitetar diabólico plano. Será mediador, mas não como o jovem Estêvão, antes como o comerciante Lísias, ou ainda como um animador de marionetes, um manipulador de pessoas. Ou, finalmente, de uma maneira mais precisa, um mediador em tudo semelhante ao fiel da balança que é o próprio narrador: Ele também idealiza uma trama que lhe servirá para mostrar o "contraste de dous caracteres", *seus* personagens, portanto, e não mais do romancista.

Dom Casmurro dramatiza sua concepção do amor através da história do cantor de ópera, Quincas Borba dramatiza sua filosofia através da narrativa da guerra das batatas (que estranhamente prenuncia o pensamento pré-fascista do futurista Marinetti), Félix vai despertar a curiosidade de Lívia para com Meneses através da parábola do astrólogo e da velha. É esse, aliás, o terreno em que Machado mais se sente à vontade: a insinuação do pessoal pela alegoria. A confissão se desloca do campo pessoal e paira no ar da presença na ausência, possibilitando, no caso preciso de *Ressurreição*, um diálogo em que as aventuras subjetivas do espírito são mascaradas pela distância da alegoria. A progressiva expressão das próprias idéias se refugia no progressivo avançar da parábola. Romancista da anticonfissão.

A parábola do astrólogo e da velha serve, como a ode de Anacreonte, para definir objetivamente os caracteres antitéticos dos dois personagens masculinos de *Ressurreição*, e a situação deles perante Lívia. Um leitor precavido de Platão não teria dificuldade em situar esta parábola: no diálogo *Theeteto*,[17] quando Sócrates e Teodoro, sob o olhar do jovem discípulo, discorrem sobre a posição do sábio entre os seus semelhantes, o lugar da sabedoria na comunidade dos homens, recorrem ao incidente que se originou do encontro entre o filósofo Tales e uma mulher bem prática. Este curto episódio tem sua origem na distinção estabelecida por Sócrates entre os juristas, "pessoas educadas para servir", e os filósofos, "homens livres". Aos primeiros, falta-lhes o ócio, o lazer, o que os torna incapazes para a busca desinteressada da Verdade. Os outros, os filósofos, completamente ignorantes dos pequenos e mesquinhos (mas importantes) problemas da comunidade, quando obrigados a enfrentar uma situação pública, apenas despertam o riso e o sarcasmo:

"de poço em poço, de perplexidade em perplexidade se deixam cair por falta de experiência, e seu terrível comportamento *gauche* faz com que passem por tolos". Pois, como acrescenta Sócrates, "apenas seu corpo encontra localização e estada na cidade". O astrólogo, olhos voltados para o céu e para os astros, o desconhecido, e a velha, os olhos da experiência, olhos voltados para a terra. O sonhador, o visionário, o poeta — o prudente, o pragmático, o prático.

> — [Meneses] Parece filho daquele astrólogo antigo que, estando a contemplar os astros, caiu dentro de um poço. Eu sou da opinião da velha, que apostrofou o astrólogo: "Se tu não vês o que está a teus pés, por que indagas do que está acima da tua cabeça?"
> — O astrólogo podia responder, observou a viúva, que os olhos foram feitos para contemplar os astros.
> — Teria razão, minha senhora, se ele pudesse suprimir os poços. Mas que é a vida senão uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios? O melhor meio de escapar aos precipícios é fugir aos enlevos. [I, 51]

Mas a riqueza desta parábola não é esgotada pelos comentários que a antecederam, em que procuramos mostrar a sua importância dentro da estrutura global do romance. Dramatiza ela, ainda, de maneira extraordinária, o tema do livro que, segundo o testemunho do próprio romancista, é baseado em alguns versos de Shakespeare:

> Our doubts are traitors,
> And make us lose the good we oft might win,
> By fearing to attempt. [I, 32]

Não é a própria *dúvida* que Félix dramatiza na sua parábola, homem incompleto e que nunca conseguirá dispor da sua metade e encontrar a outra metade? A vida para ele é um produto compósito, feito de astros e poços,[18] enlevos e precipícios, ou, em outras palavras, traduzindo as metáforas para o contexto do seu temperamento, de vitórias e fracassos, de conquistas e decepções amorosas. Ora, seguindo ainda de perto o seu raciocínio, é evitando os enlevos (vitória) que ele pretende escapar do precipício (decepção). "O melhor meio de escapar aos precipícios é fugir aos enlevos." Fica, portanto, no ar; não tenta um por receio do outro; não atinge nenhum finalmente. Tem medo de conquistar porque, conquistando, pode se decepcionar; tem medo de se decepcionar e por isso não tenta conseguir. Não fica com um nem outro. Mãos vazias, pés no ar.

O que a princípio parecia a negação de um dos contrários torna-se no final a negação das duas posições opostas. Chega-se então a esta situação intermediária em que não se atinge nada. A decisão é conseqüência do fato de não se ter tomado uma decisão entre duas possibilidades.

A verdadeira sabedoria não está no movimento dialético entre os contrários, no "casamento do céu e do inferno"? na união do poço e das estrelas? do astrólogo e da velha? É o que nos diz o poeta William Blake no seu *The marriage of heaven and hell*: "Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence". Ou ainda nos seus *Proverbs of hell*: "Prudence is a rich, ugly old maid courted by Incapacity"; ou: "The cistern contains, the fountain overflows".[19] Um outro autor brasileiro, agora moderno, e com visível influência de Machado de Assis, não só no estilo de vida como no estilo literário, João Alphonsus, propõe simbolicamente a mesma união no episódio da morte

do burro Malhado. Fugindo dos repórteres e policiais que vieram investigar o crime cometido pelo seu patrão, acaba caindo numa cisterna:

> No fundo do buraco circular estava uma vida.
> Uma vida! Meio mergulhado na água lodosa, entre ramos que arrastara na queda, Malhado espichava o pescoço, levantava a cabeça, desmedia os olhos para o círculo do céu noturno, céu onde havia duas ou três estrelas, ele que nunca as notara. Uma vida! O mesmo mistério no fim e no princípio. E, por que não, o mesmo *de profundis*, ainda mais trágico, uma vez que as religiões não procuram explicar os sofrimentos de um burro.[20]

Retomemos, no entanto, o fio da intriga.

5. O abismo

Tal é a sedução de Lívia que Félix abandona aquela compreensão da vida e sofre, como diz o próprio título do capítulo, uma "queda". O interessante, no entanto, é que o narrador, através da linguagem figurada, chega a equacionar um passo adiante a uma queda, e a experiência do amor (cuja conseqüência seria o casamento) à entrada no abismo. Félix já se sente perdedor antes mesmo de começar a enfrentar a nova situação. O amor, para ele, não é a possibilidade de enlevo ou de precipício, mas *a priori* um precipício.

> Quando Félix chegou a encarar-lhe o coração [de Lívia], sentiu a fascinação do abismo, e caiu nele. [I, 78]

Seu propósito passa a ser então o de encontrar o antídoto ideal contra o abismo-amor. O romancista concentra todo seu interesse não mais no choque entre personagens, mas na luta que se desenvolve dentro do espírito do próprio Félix: "Planeou desde logo uma separação violenta, que lhe desse arma e tempo para vencer-se a si próprio" (I, 78). As armas são variadas e as aceita com o beneplácito de criança mimada: esposa os ciúmes que Luís Batista lhe oferece de graça (I, 79); escreve violenta carta a Lívia, que significaria a separação que não conseguia transmitir oralmente (I, 84). Finalmente, por ocasião da doença de Raquel, desiste das armas e dá tempo ao tempo, marcando o casamento para o ano seguinte.

Surge-lhe, no entanto, um instrumento inesperado e útil: o jovem Meneses se enamora de Lívia, e Félix, descobrindo que a semente atirada por ele encontrara solo fértil, decide ser "*L'Heautontimoroumenos*" baudelairiano: "Je suis la plaie et le couteau!/ Je suis le soufflet et la joue!/ Je suis les membres et la roue,/ Et la victime et le bourreau!".[21]

> Uma só palavra bastava ao médico para arredar do seu caminho aquele rival nascente [Meneses]; Félix repeliu essa idéia, metade por cálculo, metade por orgulho, — mal entendido orgulho, mas natural dele. O cálculo era cousa pior; era uma cilada, — experiência, dizia ele; — era pôr em frente uma da outra, duas almas que lhe pareciam, por assim dizer, consangüíneas,[22] tentá-las a ambas, aquilatar assim a constância e a sinceridade de Lívia.
> Assim pois, era ele o artífice do seu próprio infortúnio,[23] com as suas mãos reunia os elementos do incêndio em que viria a arder, senão na realidade ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação. [I, 73]

Podemos agora apreender a diferença básica entre o conflito estabelecido no nível do narrador e o esta-

belecido no nível de Félix. O confronto no primeiro caso é entre almas (para empregar a expressão machadiana) de temperamentos opostos, e no segundo entre almas consangüíneas. As duas possibilidades são pois cobertas por *Ressurreição*, ao contrário de romances como *Adolphe* ou *Armance*, em que a redução dos personagens implica uma visão limitada, una, das possibilidades reais. (É claro que, no caso específico de Constant e de Stendhal, os propósitos dos romancistas são outros.) Machado se sente impelido, depois dos contos, a criar uma galeria mais vasta de personagens e, através do recurso do paralelismo (outra forma, mas diferente, de limitar a imaginação), chega a apreender a variedade. Essa diferença entre o brasileiro e os franceses advém, como se pode notar na análise da estrutura básica que vimos fazendo, do fato de que Machado desde cedo se interessa tanto pelo conflito de gerações quanto pelo conflito de caracteres. Há sempre em Machado duas (ou mesmo três) gerações vivendo lado a lado e se entrechocando, ou se refletindo uma na outra.

A estrutura global do primeiro romance machadiano é uma estrutura fechada, como o é a do romance realista ou naturalista, mas com uma única e grande diferença. Ao passo que o romance pós-flaubertiano tenta abranger o ciclo da vida humana (nascimento, experiência e morte), o primeiro romance de Machado apreende o desenvolvimento total de uma idéia. No primeiro caso, o romance faz concorrência à biografia (imaginária), e no segundo à concretização de um tópico da psicologia. Nada se sabe a respeito da infância e da adolescência de Félix, ou de Lívia, por exemplo. (Como exemplo oposto, leiam-se os capítulos iniciais de *Madame Bovary.*) É mais importante saber que Félix, personagem, nasceu sob o signo de Jano, janeiro, do que a verdadeira data e as circunstâncias do seu nascimento e infância, ou mesmo de certos detalhes que um romancista realista julgaria indispensáveis.

Por outro lado, comparando o trecho citado acima com a parábola do astrólogo e da velha, pode-se começar a apreender a futura e sutil ironia que enriquece a obra de Machado. Até então, em "Uma ode de Anacreonte", ou na "Mulher de preto", a ironia era o que chamamos vulgarmente de ironia da vida, ou do destino (representada alegoricamente pelo dramaturgo que é ao mesmo tempo contra-regra em *Dom Casmurro*, cap. LXXIII). Aqui, a ironia é já um recurso literário: um compromisso com o leitor, na medida em que é este que pode desmascarar a contradição de Félix. No entanto, como assinalaremos na terceira parte do nosso trabalho, o que parece conclusão do leitor já tinha sido previsto abstratamente pelo narrador.

Félix, que prega a moral da velha, é muito mais um amante e vítima da fantasia do que Meneses. Diante do fato e do ato, diante da decisão de apagar ou atiçar o incêndio, prefere não agir, chegando a ser o "artífice do seu próprio infortúnio". Passa a viver uma vida intranqüila e miserável, produto muito mais da sua fantasia do que da realidade, mais da verossimilhança do que da verdade. Félix, ao contrário do que se podia imaginar pelas suas *palavras* a Lívia, não segue à risca seus gestos. O homem calculado, frio e distante esconde um ser débil e frustrado. Nos seus momentos de solidão, não se entrega aos jogos de decifrar a realidade e de preparar-se para enfrentá-la da maneira mais lógica e direta, mas se refugia nos complicados e labirínticos caminhos que percorre a sua fantasia.

Contraditoriamente, o mundo íntimo de Félix é mais enriquecido pelos vôos do seu devaneio do que

pela análise realista dos acontecimentos. "[...] o incêndio em que viria a arder, senão na realidade, ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação".

O mal, o ciúme, é pois tirado do nada, e Félix, como bom romancista, lhe dará vida e ação. O ciúme machadiano (se me permitem esta prematura generalização) é *retórico*, está baseado no verossímil e não na verdade, como já chamamos a atenção. Platão: «Dans les tribunaux en effet on ne s'inquiète pas le moins du monde de dire la vérité, mais de persuader, et la persuasion relève de la vraisemblance». O verossímil é, pois, um conceito que não pertence à ética, mas à arte de persuadir, ou à Retórica. Seu ponto de referência não é a realidade (ao contrário da verdade), mas um sistema a que chamamos de retórica. O ciúme quase não chega a afetar o amor (sentimento), mas descontrola a razão (casamento). Daí o fato de que, no mundo amoroso machadiano, masculino como vimos provando, são os acontecimentos verossímeis que transtornam ou afetam os personagens. O ciúme não nasce, no universo machadiano, de uma comprovação real, ou melhor, não há necessidade de uma testemunha de vista; depende muito mais o ciúme, como provaria uma análise moderna do *Dom Casmurro*, da "arrumação" que se pode fazer de duas (ou quatro) vidas com o único fito de persuadir a si mesmo e aos outros (ou ao leitor) de que houve motivo para ciúme. Por oposição, notamos ainda que Machado, ao contrário de Flaubert e de Eça, não está interessado na psicologia do adultério. Aqueles usam a terceira pessoa e centralizam o interesse do leitor na traição de Emma ou de Luísa (cenas amorosas com os amantes). Discutir o "enigma de Capitu" é deslocar o problema básico de *Dom Casmurro*, que nada mais é do que uma excelente peça de retórica pelo advogado Bentinho.

Machado compreende que o ciúme é bem mais complexo do que o adultério. Um marido traído não é necessariamente um ciumento. E um marido não-traído o pode ser. Não é o que Machado diz, de maneira ainda *gauche* no seu primeiro romance, ao deixar o narrador se intrometer e afirmar: "[...] a carta era efetivamente de Luís Batista" (I, 103).

6. Decisão e impressão

Toda escrita manifesta uma série de decisões consecutivas e coerentes. No caso específico da prosa de ficção essas decisões se situam em três planos distintos e paralelos, mas cujas linhas de demarcação são pouco claras e nem sempre bem definidas. A sua maior ou menor nitidez correrá por conta do romancista. Assim sendo, certas decisões se passam no nível do autor, outras no nível do narrador, e outras mais no nível do personagem. Simplificando, diremos que as decisões do autor são anteriores às do narrador, e estas por sua vez precedem às do personagem. Por uma razão muito simples: a escolha do narrador é do autor, e a do personagem é do narrador. Além do mais, no romance do século XIX em particular, a coerência e a lógica das ações eram de grande importância, e desde que se tenha dado alguns traços a uma figura (o personagem, por exemplo), é preciso que ela as mantenha, ainda que a contragosto da figura (no caso, o narrador) que lhas deu.

Quanto mais definido é o narrador menos dependente é do autor e mais nítida é a linha de demarcação entre os dois níveis. Quanto mais definido é o personagem, menos dependente é do narrador e mais responsável é pelas suas ações.[24]

No entanto, será sempre útil constatar que ambas as linhas de demarcação são sempre mais ou menos

artificiais, porque, em última análise, se trata de uma pura diferença retórica, visto que todas as decisões correm por conta do romancista, e somente pelo princípio de coerência de caráter é que temos de reconhecer que existe uma diferença entre autor/narrador/personagem.

Mais responsável pelas suas decisões é o narrador de personalidade mais marcada, é o personagem de traços mais definidos. Por outro lado, maior é a importância do autor, menor é a do narrador; maior é a importância do narrador, menor é a do personagem.

A afirmação do personagem é a negação do narrador; a afirmação do narrador é a negação do autor. A afirmação do autor é a negação do narrador e do personagem.[25]

Se definirmos uma série de decisões tomadas por uma única pessoa como uma *impressão* (não é ainda a impressão digital a melhor maneira de individualizar os cidadãos?), podemos dizer que uma narrativa é feita de três impressões distintas. Uma possibilidade extrema seria que a impressão deixada pelo autor fosse diferente da impressão deixada pelo narrador e esta, por sua vez, distinta da deixada pelo personagem. Outra possibilidade extrema seria que as três impressões coincidissem num fenômeno de sobreposição (*surimpression*). É claro que entre os dois extremos há inúmeras possibilidades de combinação, como também seriam inúmeros e originais os efeitos obtidos. O bom romancista sempre usa a retórica como melhor lhe convém.

7. Sob o signo de Jano, janeiro

O extraordinário de um romance como *Ressurreição* vem do fato de que ele dramatiza nos três níveis distintos descritos anteriormente, não a decisão, mas a indecisão. O autor, conforme confessa na Advertência ao leitor, quis dramatizar ("pôr em ação") no seu romance a dúvida que não leva à decisão, antes à falta de coragem, ao medo, à impossibilidade da decisão. Em suma, leva à indecisão, à negação da decisão.

Para isso informou ele toda sua obra de estruturas dicotômicas, em que o fundamental — percebe-se facilmente — é a destruição do uno, é o desmembramento do que se acredita ser uno nos seus aspectos opostos e contraditórios. Em outras palavras, em *Ressurreição*, o uno se apresenta bipartido, e exatamente porque o uno é duo que não pode permitir uma atitude clara e decidida em favor de um lado ou do outro.

Analisemos de perto o primeiro capítulo onde melhor e mais claramente se podem estudar as intenções do narrador; ao mesmo tempo selecionemos primeiramente dois aspectos primários do problema: a) cronologia interna do romance, b) quadro onde se desenrola a ação.

O narrador alimenta as informações que julga necessário transmitir ao leitor de opostos que se completam, de opostos que ao se reunirem deixam uma brecha no centro, de opostos que se contradizem completando-se. Para ele, o *A* só existe se vier bipartido em *a* e *b*. *A* passa a ser um produto da soma *a* mais *b*.

Visto sob o prisma temporal, nota-se imediatamente que a dicotomia não poderá cobrir e abarcar uma estrutura que é ternária (passado/presente/futuro), ocasionando sempre então a rejeição de uma das possíveis posições. No caso do romance que estamos estudando, que, como disse o autor, põe em ação a dúvida, o vácuo será criado para o presente, que será por isso com mais constância sacrificado, na medida em que presente é decisão, passado é lembrança e futuro é plano.

> Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou longo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado. [I, 33]

Podemos colocar o nascimento de Félix sob o signo do deus Jano que, como se sabe, na condição de deus temporal, presidia o Início: a primeira hora do dia, o primeiro dia do mês, o primeiro mês do ano (daí janeiro). Ou mesmo o primeiro capítulo do romance. No universo do autor de *Esaú e Jacó* não é uma coincidência fortuita o aparecimento do bifronte Jano, equivalente para os antigos ao mito dos Gêmeos. E não é tampouco por coincidência que René Guénon percebeu que Jano nada mais é do que um obstáculo ao verdadeiro conhecimento do destino, na medida em que seu caráter repousa na negação do "eterno presente". E finalmente é curioso salientar que a Jano certas culturas vão opor uma Hécate triforme, com uma terceira face olhando para a frente, para o presente.[26]

A decisão do narrador foi proporcionar um clima de indecisão ideal para o aparecimento do personagem indeciso. Não querendo tomar a responsabilidade da decisão ele a transferiu para o subalterno. Sua ambigüidade se cristaliza em dicotomia.

O título do primeiro capítulo é também revelador: "No dia de Ano Bom"; este é um dia que não existe em si, mas na sua forma de passado (balanço) ou de futuro (planos). É um dia, com nos diz o narrador, que é "ocaso" e "aurora" (I, 34): vácuo. Por outro lado: "... e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos também que ele é um passo para a morte" (I, 33): alegria e tristeza, ambos ao mesmo tempo sem que se defina por um ou pelo outro, porque o primeiro de janeiro dramatiza idealmente a ressurreição, o re-nascimento. O prefixo "re" assinala a continuidade entre morte e novo-nascimento, em outras palavras, se há re-nascimento é porque houve morte.

A brecha criada pela inexistência do instante presente vai ser preenchida de maneira categórica por uma cunha que é a plataforma temporal onde se coloca o narrador para olhar a história que nos conta. Plataforma que é ao mesmo tempo ponto de referência fixo e constante. O equilíbrio de brecha e cunha é proposto desde as sete primeiras palavras do romance: "Naquele dia — já lá vão dez anos...". As duas primeiras palavras encontram seu significado no título do primeiro capítulo, e as outras cinco no título do capítulo final: "Hoje".

Tal fenômeno talvez pudesse ser melhor explicado e compreendido se tomarmos um exemplo das artes plásticas. O capítulo final "Hoje" corresponde a este ponto de referência (muitas vezes ausente dos limites do quadro, da ação) que determina a perspectiva do todo, destruindo portanto a possibilidade de dupla leitura, organizando o todo num lógico que é do pintor (quadro) e do narrador (romance).

"Hoje" — o presente — se coloca no plano do narrador, momento em que toma a decisão de narrar a sua história, por senti-la já completa e comprovada. O hoje do narrador coloca de imediato o presente da ação no passado e reduz de maneira definitiva a possibilidade da existência do presente no nível dos personagens. Em outras palavras, o hoje do personagem Félix é a prova do seu passado, indecisão: é brecha, é vácuo, é infelicidade.

Por outro lado, o hoje do narrador tranqüiliza o leitor na medida em que significa balanço, tampão final que destrói a possibilidade de escape do todo que é a ação de dez anos atrás. Em suma, o hoje "encerra" a intriga (como se diz encerrar as contas), deixando claro que o seu julgamento das possibilidades dos

personagens coincide, em última instância, com o do narrador. Num romance de estrutura temporal tão fechada (duplamente fechada), a liberdade do leitor é nula. Como no poema "O verme" que, como vimos na primeira parte deste trabalho, pouco requeria a participação do leitor, visto que as metáforas (flor, verme) eram traduzidas nos dois versos finais, também neste romance, pelo acréscimo do exorbitante "Hoje", o narrador retirou a liberdade de interpretação que porventura poderia ter o leitor. Não conseguiremos melhor exemplo para demonstrar a falta de segurança do romancista e do poeta Machado de Assis naquela época.

Acreditava Machado de Assis que a literatura é um mundo de definições, quando sabemos que é muito mais uma reunião de proposições. À destruição da metáfora no próprio corpo do poema corresponde a artificialidade dos redondos dez anos: ambos atestam a justeza das impressões do leitor (devidamente guiado pelo narrador/poeta).

A harmonia de opostos que se completam encaixando-se para formar uma *natureza* ideal, produto da decisão do narrador, aparece de maneira clara nas duas sucintas e sugestivas descrições: a) a da natureza no dia de Ano Bom, b) a da localização da casa de Félix.

> O dia estava esplêndido; uma fresca bafagem do mar vinha quebrar um pouco os ardores do estio; algumas raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes se destacavam no azul do céu. Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. [I, 33]

Ambas as descrições obedecem à mesma estrutura em díade que informa globalmente o romance de Machado, e aqui são responsáveis pelo efeito desejado pelo narrador de recriar aquele "dia esplêndido", bem como o local de onde melhor pode ser apreciado tal dia. O "esplêndido" é atingido pelo sábio jogo de contrastes, pelo jogo entre duas forças opostas que, recusando a unicidade, cria a unidade. Esta harmonia aparente da natureza, dividida nos seus elementos opostos, apenas existe na medida em que vai designar aprioristicamente o *fim* que o narrador pretende atingir. Fim que ainda está oculto, aos olhos do leitor, mas que já começa a atrair sub-repticiamente a sua leitura.

O contraste é estabelecido em dois campos distintos: o do clima e o da cor. No primeiro é uma brisa marítima que quebra os ardores do verão; no outro, é o branco que se destaca sobre o azul do céu. O quadro estático do *calor* e do *azul*, monótono mesmo, é destruído pela intromissão respectiva do *frio* e do *branco*.

Um ponto mais complexo é o contraste estabelecido na localização da casa, não só porque não existe separação na apresentação dos diversos elementos, mas porque matizes mais sutis entram em jogo. O contraste aqui é entre o "semi-urbano" e o "semi-silvestre", coroado pela boa coincidência do bairro ser o das Laranjeiras. Nada melhor para definir certa misantropia que mais tarde será uma das características dominantes do temperamento de Félix: no auge da crise de ciúmes se esconderá na Tijuca, longe dos amigos, "numa casa [que] ficava afastada do caminho" (I, 99).

8. Escudo de Aquiles

Se no caso da delicada problemática temporal que apresenta *Ressurreição* fomos levados a concluir que o narrador impôs uma estrutura em díade a uma estrutura ternária, com sacrifício do presente, temos de convir que no

caso específico da criação do personagem o fenômeno se mostra diverso. Trata-se agora de impor uma estrutura dicotômica ao que se acreditava ser único e indivisível, o Homem. Se há empobrecimento no campo propriamente temporal, há enriquecimento no campo humano. O dualismo, melhor meio de atingir a complexidade do homem, não é novidade de Machado de Assis. Já um dos seus autores preferidos, Victor Hugo, no Prefácio de *Cromwell*, depois de indicar que a mesma religião que ensinou ao homem que ele tinha duas vidas para viver, uma passageira e outra eterna, também lhe dava outra lição: "Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps...".[27] É a famosa teoria do *homo-duplex*, sombra e luz, que encontrará por sua vez na mistura do grotesco e do sublime o seu equivalente retórico. Mais tarde será a vez de Baudelaire reformular estas idéias, através das célebres "deux postulations", acrescentando porém um adjetivo que faltava a Hugo e que é toda sua originalidade: "Il y a dans tout homme à toute heure deux postulations *simultanées*, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan". Esse mesmo adjetivo, por outro lado, é ainda o que separa Baudelaire de Pascal, conforme ensina Sartre. No caso de Baudelaire: "l'homme se révèle comme une tension résultant de l'application de deux forces opposées...». Já Pascal concebe o homem «comme un certain état statique, une 'nature' intermédiaire».[28]

Em *Ressurreição*, no entanto, muito mais um romance do que um tratado de moral, o narrador se prende mais às oposições de caráter do personagem do que ao dualismo bem-mal, corpo-alma. Mas é importante acrescentar que a tensão entre os extremos está sempre presente.

Assim, antes de presenciar o comportamento do personagem, analisar suas decisões, o leitor é jogado de supetão contra um exaustivo levantamento de definições do personagem, em que os vocábulos abstratos tentam apreender, dentro do matiz delicado, da nuance fugidia, a complexidade de cada ser humano. A profundidade para Machado é ainda uma visão interior, da paisagem interior do homem. Teria sido difícil para o autor de "O verme" compreender que o vocábulo abstrato define menos que a mera exposição do comportamento (cf. nossa nota 4). Em outras palavras, o vocábulo abstrato fica sempre aquém na leitura do comportamento, e o seu mero enunciar é a confissão de um empobrecimento, de uma redução do campo de significações. Os contornos do "espírito" de Félix são precisos, arredondados, bem desenhados, surpreendidos e ao mesmo tempo envoltos pelo círculo da abstração. Os possíveis desvios correrão, não por conta do imprevisto, mas por conta da "incoerência" e do "capricho", já previstos pelo narrador (I, 34).

Aqui também seria útil chamar a atenção para o poder ditatorial do apriorismo na criação literária de Machado, conseqüência no presente caso da importância dada às decisões do narrador. O personagem não só agirá segundo leis ou modelos já previstos pelo círculo das abstrações, como ainda — fato a ser estudado com mais vagar no futuro — o estilo do narrador é bisonhamente submisso às leis da gramática, da gramática lusitana.[29] O abrasileiramento da gramática machadiana é fenômeno bem tardio. Aliás, é difícil encontrar no primeiro Machado de Assis uma única construção que seja *a posteriori*. Sem dúvida o campo mais útil para a análise do apriorismo é ainda o estudo dos mecanismos de pensamento do narrador Dom Casmurro.

Dirá o narrador de Félix: "Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoeren-

te, caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis" (I, 34). Chega em seguida a nos apresentar Félix como cópia do bifronte Jano: um espírito com duas faces, que, juntas, perfazem um único rosto: "Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si..." (I, 34). E podemos levantar o seguinte quadro de qualidades ou defeitos que se mesclam, de tal maneira se mesclam que é difícil "discriminá-las ou defini-las":

elegia (sua vida)	melodrama
natural	calculado
espontâneo	sistemático
sinceridade	afetação
sorriso benévolo	malévolo

Tudo isso coroado finalmente pela metáfora definitiva, concreta, o escudo de Aquiles: "mescla de estanho e ouro". Assim estava armado para enfrentar a vida.

O autor, como se percebe numa simples comparação entre a oposição proposta para Cleon-Lísias (ou Estêvão-Meneses) e o quadro acima, coloca a antiga oposição entre dois personagens (cada um "espírito lógico e igual a si mesmo") dentro de um só personagem. Cria, assim, o que ele acredita ser um personagem mais "complexo". A correção e a evolução se encontram na própria escrita do narrador ("...não se trata aqui...; trata-se de...").

No entanto, Machado foi traído pela técnica romanesca. Apesar de pintar Félix como mistura de opostos, na maioria das vezes até contraditórios, deu-lhe no entanto um só caráter, um só rosto, uma lógica de ação. Ainda de certo modo ele é um tipo (*"Flat character"*).[30] Não seria Félix — ironia e trocadilho do nome escolhido — um *tipo* de ciumento?

Mas onde mais clara se mostra a composição de um tipo só aparentemente complexo é no caso de Viana, personagem medíocre e secundário, no entanto também ricamente *estofado*. Por exemplo: tinha o "gesto ao mesmo tempo familiar e grave, estouvado e discreto" (I, 34). Uma outra afirmação sobre Viana nos dará, porém, a diferença essencial entre o que chamaríamos de contradição de temperamento e contradição de máscara. É Viana homem "essencialmente pacato", "com a mania de parecer libertino" (I, 35).

Isolemos, para compreender melhor a nossa distinção, algumas palavras nas últimas citações: "gesto", "essencialmente-parecer".

Dentro do mundo imaginário criado por Machado de Assis, do requinte psicológico, da abstração, Félix é mais digno de admiração do que Viana (é principal e não personagem secundário, em outras palavras). É mais interessante porque sua riqueza é toda interior, ao passo que Viana, por cordialidade e como resultado da "freqüência de alguns rapazes", perde o ranço conservador e adquire uma "libertinagem de espírito", que nada tem a ver com a "libertinagem de ação". Deseja passar, no convívio social, uma moeda exterior e palavrosa, que de maneira nenhuma traduz os seus sentimentos mais íntimos, o seu interior, pois este é bem mais pobre do que se supõe. Falta-lhe a qualidade maior para o direito de existência no mundo imaginário de Machado: a sinceridade.

Seu ideal seria, pois, que o acusassem do que não merecia: a calúnia seria aceita por ele, não seria de modo nenhum desmentida, exatamente porque ela construiria uma ponte entre palavra e sentimento, estabeleceria artificialmente a sinceridade: "E, todavia, teria um secreto prazer se o acusassem de algum delito amoroso, e não defenderia com extremo calor a sua

inocência, contradição que parece algum tanto absurda, mas que era natural" (I, 35).

∾ Silviano Santiago é escritor, crítico literário e professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense. É autor dos livros de ensaios *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural [Perspectiva, 1978; Rocco, 2000], *Nas malhas da letra*: ensaios [Companhia das Letras, 1989, Rocco, 2002], *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural [Editora UFMG, 2004], e de livros de ficção, entre eles *Em liberdade* [Paz & Terra, 1981, Rocco, 1994]; *Stella Manhattan* [Nova Fronteira, 1985, Rocco, 1991], *Viagem ao México* [Rocco, 1995]; *Keith Jarrett no Blue Note* (Improvisos de jazz) [Rocco, 1996]; *O falso mentiroso*: memórias [Rocco, 2004]; *Histórias mal contadas* [Rocco, 2005]. Recebeu três Jabutis, entre outros prêmios.

NOTAS

As citações de textos de Machado de Assis foram extraídas da sua *Obra completa* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1959 e 1962, 3 v.). Damos, entre parênteses, o número do volume, algarismos romanos, e o número da página, algarismos arábicos.

1 "Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária. [...] Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. [...] Seus principais elementos [do romance brasileiro] são, como disse, a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres." (III, 805-6)

2 Segundo J. Galante de Souza esta distância é ainda menor. A Advertência ao Leitor está datada do dia 17 de abril de 1872, enquanto o artigo citado "já se encontrava compost[o], em dezembro de 1872". *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 462 e 466.

3 BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947, p. 111.

4 Apesar de ser um trabalho sob certo ponto de vista excelente, a crítica de Machado ao *Primo Basílio* não deixa de pecar por certo reacionarismo. Lembra-nos, por exemplo, se me permitem a fuga no tempo, certos trabalhos de crítica psicológica contra o *nouveau roman*. Naquela época, Machado ainda não podia compreender a distinção entre estudo psicológico feito através da análise (substantivos abstratos) dos sentimentos e o feito pela descrição do comportamento. Guy de Maupassant, no prefácio para *Pierre et Jean* (1887), será o teórico desta corrente: «Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence. [...] Donc, au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'ame doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée». *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*. Paris: Julliard, 1964, p. 313.

5 *En abyme*, termo de heráldica, que significa: «point central de l'écu» (*Larousse du XXe siècle*). Colocado em circulação por André Gide numa célebre passagem do seu *Journal*, adquirindo o seguinte significado: «J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'echelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble». *Journal* — 1889-1939. Paris: Gallimard, 1959, p. 41. Consultar: Eça, autor de *Madame Bovary*, mais adiante.

6 Lúcia Miguel Pereira, na sua biografia de Machado de Assis, estabelece uma distinção entre fantasia e imaginação. "A imaginação do romancista será, no fundo, essa faculdade de assimilar a realidade ao ponto de poder criá-la interiormente, livremente, modificando-a segundo o temperamento do artista, sem con-

tudo tirar-lhe o cunho da verdade. Nisso diverge totalmente da simples fantasia, a elaboração de fatos que se supõem passados entre pessoas que o artista não criou, apenas copiou de um modelo exterior. No princípio da vida, Machado tem muita fantasia e nenhuma imaginação." *Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946, p. 153. Tal distinção só tem sentido e utilidade para quem examina vida-e-obra e procura estabelecer uma situação de dependência entre ambas. Não vamos discutir o mérito desse método, mas apenas deixar claro que esta distinção não cabe no nosso trabalho. O amadurecimento de Machado não pode ser explicado pela passagem do uso da fantasia ao uso da imaginação, mas pelo aprimoramento consciente, autocrítico, do seu próprio meio de trabalho, a técnica romanesca.

7 Eugênio Gomes tem chamado a atenção para o uso de expressões antitéticas na obra de Machado: *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Progresso, 1959, p. 103 ss. Somente mais tarde é que, estudando *Esaú e Jacó*, pôde falar também de personagens antitéticos, mas não menciona sua origem remota. "O testamento estético" (III, 1097-1120).

8 Já em "Miss Dollar", conto escrito na mesma época, encontramos o mesmo gosto pela metáfora mar-vida, navio-ser humano. "O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento. [...] Se te achas com força de ser o Colombo daquele mundo, lança-te ao mar com a armada; mas toma cuidado com a revolta das paixões, que são os ferozes marujos destas navegações de descoberta." (II, 32 e 34). Adiantando um pouco as coisas, chamamos a atenção para idêntico uso, quando Félix se refere à experiência de Meneses em *Ressurreição*: "[...] não é em terra que se fazem os marinheiros, mas no oceano, encarando a tempestade. [...] Mas eu estou a ler no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio".

9 *Elizabethan essays*. London: Faber, s/d, p. 39-40.

10 Este tipo de análise foi esboçado no nosso estudo sobre Drummond e Camões (escrito em 1964), quando mostramos a articulação que se poderia estabelecer entre "Uma pedra no caminho", "Carrego comigo", "O enigma" e "Máquina do mundo". Por motivos editoriais, tivemos de *podar* a primeira parte do nosso artigo, saindo ela condensada no primeiro parágrafo. *Hispania*, p. 389-94, September 1966.

11 Cf. "Contradições e perquirições".

12 Como se sabe é Machado de Assis que escreve, em 1883, o prefácio para *Sinfonia*, de Raimundo Correia. Neste, reproduz o célebre poema "Mal secreto", precedendo a transcrição do seguinte comentário: "[...] é impossível que o leitor não sinta a beleza destes versos..." (III, 915).

13 *Oeuvres complètes*. Paris: NRF, 1937, v. XIII, p. 6-7.

14 Em carta a Carolina, de 2 de março de 1869, dirá: "Pois, olhe: eu queria que lesses um livro que eu acabei de ler há dias; intitula-se *A Família*. Hei de comprar um exemplar para lermos em nossa casa como uma espécie de Bíblia Sagrada. É um livro sério, elevado e profundo: a simples leitura dele dá vontade de casar" (III, 1030). Não foi um brasileiro que forjou a fórmula: "A pátria é a família amplificada"?

15 Em carta a J. C. Rodrigues, de 25 de janeiro de 1873, revidando certa crítica ao seu *Ressurreição*, confessa: "entretanto não deixarei de lhe dizer desde já que as censuras relativas a algumas passagens menos recatadas são para mim sobremodo salutares. Aborreço a literatura de escândalo, e busquei evitar esse escolho no meu livro" (III, 1032).

16 Cf.: "Tão notável mudança no caráter de Cecília não deixou de chamar a atenção de Félix. Compreendeu facilmente que era obra do próprio amante. A rola fizera-se gavião, pela única razão de que Moreirinha lhe dera ensejo de conhecer a própria força" (I, 77).

17 Cf.: "Ainsi Thalès observait les astres, Théodore, et, le regard aux cieux, venait choir dans le puits. Quelque Thrace, accorde et plaisante soubrette, de le railler, ce dit-on, de son zèle à savoir ce qui

se passe au ciel, lui qui ne savait voir ce qu'il avait devant lui, à ses pieds. Cette raillerie vaut contre tous ceux qui passent leur vie à philosopher». *Theetète*. Trad. Auguste Diès. Paris: «Les Belles Lettres», 1967, 174a. Cf. também: MONTAIGNE. *Essais*, II, XII.

18 Cf. o interessante capítulo "O juramento do poço", no *Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

19 *Selected poetry and prose*. New York: Randon House, 1953, p. 123 e 125.

20 *Rola-Moça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 263.

21 Op. cit., p. 85.

22 Poder-se-ia ver nessa passagem o sopro socrático que em Teeteto se encontra em toda sua ambigüidade, na expressão "maiêutica", a arte da parteira e do filósofo, da vida e da verdade, ambigüidade ironizada já por um terceiro significado: "As-tu noté encore ce fait qu'elles (les accoucheuses) sont les plus expertes des entremetteuses, parce qu'elles sont d'une extrême habilité..." (Op. cit., 149d).

23 Seria interessante colocar este trecho na primeira pessoa e compará-lo com a narração de *Dom Casmurro*.

24 A partir dessas distinções poder-se-ia elaborar uma teoria dos diversos tipos de narração, talvez mais coerente do que a proposta tradicionalmente que usa como base as pessoas da narração. Segundo nosso esquema, por exemplo, o narrador de *Dom Casmurro* (primeira pessoa) tem tanta importância quanto o narrador de *Ressurreição* (terceira pessoa), na medida em que em ambos os romances as decisões se passam no nível do narrador e não do personagem.

25 É claro que diversos jogos de ironia podem ser organizados quando há desrespeito hierárquico. Caso o desrespeito não seja previsto pelo elemento superior, descoberto pois apenas pelo leitor, a ironia é propriamente um produto da retórica literária.

26 Informações extraídas de: CIRLOT, J.E. *A dictionary of symbols*. New York: Philosophical Library, 1962, p. 154.

27 HUGO, Victor-Marie. *Oeuvres choisies*. Paris: Hatier, 1950, t. I, p. 184-5.

28 *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947, p. 45-6. Cf. *Memórias póstumas de Brás Cubas*: "Ela [Virgília] exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, *l'ange et la bête*, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, — *l'ange*, que dizia algumas coisas do céu — e *la bête*, que [...]" (I, 509).

29 Lúcia Miguel-Pereira estuda com minúcia e riqueza de detalhe a estreita colaboração "cultural" entre Machado e Carolina, sendo esta "um segundo eu do autor". Aventura o citado crítico que a esposa deve estar por detrás da pureza da língua machadiana, concluindo: "...Carolina fosse alterando, aqui e ali, as construções que lhe deviam ferir o *ouvido lusitano*." (Op. cit., p. 131 — o grifo é nosso)

30 Cf. E. M. Forster: "The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round." *Aspects of the novel* (New York: Harcourt, Brace & World, s/d), p. 78.

RAYMUNDO FAORO

O território da política em Machado de Assis

A crítica percorreu, na apreciação da dimensão política da obra de Machado de Assis, duas vertentes contrárias. Uma destacou apenas "rápidas palavras sobre coisas políticas". Outra, colhendo as observações da ficção e das crônicas, politizou o escritor, candidatando-o, como pessoa, a deputado. Entre os dois extremos, a virtude não está no termo médio, ou, como diria a vítima, no "alvitre intermédio". Na verdade, como admitir o apoliticismo de um jornalista de uma folha do partido liberal? De outro lado, para quem quer ver, sem a cega visão induzida pela biografia, a política está em toda parte: nos contos, nos romances, nas crônicas, na poesia. Ela só não é identificável nos textos jornalísticos, que, perdidos no anonimato, não chegaram até nós, sepultados no efêmero do Segundo Reinado, com suas paixões e partidarismos.

Machado de Assis não está inocente da arbitrária segregação do território político do espaço poético. Na cerimônia do lançamento da primeira pedra da estátua de José de Alencar, o tema se fixa no centro do texto. Alencar, o intelectual maior de seu tempo, cultivou, como se sabe, a política, na militância parlamentar e na imprensa. O lápis fatídico do imperador cortou-lhe a carreira, na entrada do Senado, o círculo iluminado que o consagraria ao cardinalato político.

> Não lembro aqui — diz o orador — as letras políticas, os dias de governo e de tribuna. *Toda essa parte de Alencar fica para a biografia. A glória contenta-se da outra parte.* A política era incompatível com ele, alma solitária. A disciplina dos partidos e a natural sujeição dos homens às necessidades e interesses comuns não podiam ser aceitas a um espírito que, em outra esfera, dispunha da soberania e da liberdade. Primeiro em Atenas, era-lhe difícil ser segundo ou terceiro em Roma.

A atividade política, a que faz o militante, deputado e ministro, pertence à biografia, que não explica a obra literária. A verdade da afirmação acaba aqui. A política, como reflexão cultural, quer esteja no romance e no conto, integra a personalidade poética do escritor. Integra-a ainda que vazada na crônica e no panfleto. Numa página de surpreendente atualidade, Rousseau escreveu que tudo gira radicalmente dentro da política. O homem, como realidade e como ficção, forma-se na cidade, moldado pelo poder, pelo governo e pela situação na praça pública, no espaço da liberdade ou confinado na tirania. A distinção é, vê-se, enganadora, falsa, vazia. No caso de Machado de Assis, registrado o absenteísmo da atividade da cidadania, como prática, a crônica, que ocupa boa parte de sua produção literária, denuncia e desvenda um roteiro político. Corrija-se, preliminarmente, um equívoco. A crônica machadiana não é um esboço histórico, sequer a miniatura histórica: ela pertence à ficção, à obra poética, um degrau na entrada da casa do imaginário. A tela tem o mesmo estofo da que é composta pelos sonhos, onde não lhe falta o desenho livre da fantasia e das divagações.

Sempre que a política irrompe numa página de Machado de Assis, direta ou indiretamente, traz, ainda que pela via da insidiosa curva, a denúncia do pecado original. Expressa um jogo irresponsável — no sentido que não responde perante outrem — dos perseguidores da glória pública. A outra glória, que está nas letras e na ciência, não basta, porque "calada, de gabinete, en-

tendida de poucos". A glória política está nas esquinas e no parlamento. É, todavia, inautêntica, postiça, representando a comédia das vaidades. A ambição política "não era a paixão verdadeira do poder, mas um capricho, um desejo de folgar", como a que ardia em Brás Cubas. A alternativa, guardadas as circunstâncias, seria "um Cromwell, um Bonaparte — por isso mesmo que os queima a paixão do poder, lá chegam à viva força ou pela escada da direita, ou pela da esquerda". No palco assim erguido, a alternativa se põe entre alguma coisa de parecido ao "amor que as mulheres têm às rendas e toucados" e a espada de um Cromwell e um Bonaparte. Ou medalhão, que pode "pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou ultramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma idéia especial a esses vocábulos", ou o despotismo — se é que o último não é paródia do primeiro. A espada de Cromwell ou Bonaparte estava, na constante acusação do tempo, no poder pessoal, que o cronista equipara a uma metáfora. A metáfora está nas dobras de um apólogo. Um lavrador mortifica-se com as limeiras sem vigor de seu pomar. O moço, que nada conhecia do solo e do adubo, "atribuiu o acanhamento das plantas... ao sol; porque o sol, dizia ele, era ardente e requeimava as plantas". Quem estudou melhor a terra, como Joaquim Nabuco, culpava o imperador, não de exercer o poder pessoal, mas de

> não servir-se dele para grandes fins nacionais. A acusação que eu faço a esse déspota constitucional, é de não ser ele um déspota civilizador; é de não ter resolução ou vontade de romper as ficções de um parlamentarismo fraudulento, como ele sabe que é o nosso, para procurar o povo nas senzalas ou nos mocambos e visitar a nação no seu leito de paralítica.

Não o déspota que sobe "pela escada da direita, ou pela escada da esquerda", senão o que governa "sobre um país de escravos".

Num escrito de 1892, quando a nação era chamada, pela lei, a constituir o governo, o cronista desvenda a mola íntima da estrutura política. A evocação, agora explícita, obedece a um molde repetitivo, encoberto com a sutileza da referência, a sutileza que dá maior eficácia ao golpe. O país lembrava, naquele mês de abril, o centenário do sacrifício de Tiradentes. "O instinto popular, de acordo com o exame da razão, fez da figura do alferes Xavier o principal dos Inconfidentes, e colocou os seus parceiros a meia ração de glória." Tiradentes, morto, é a alma que preside à fundação da nacionalidade. Se vivo, triunfante o movimento, ele não participaria das instituições, com seus cargos e honras. Qual o papel de um e de outros, tendo em conta o malogro da conjuntura?

> Os outros (conjurados) têm ainda um belo papel: formam, em torno de Tiradentes, um coro igual ao das Oceânides diante de Prometeu encadeado. Relede *Ésquilo*, amigo leitor. Escutai a linguagem compassiva das ninfas, escutai os gritos terríveis, quando o grande titão é envolvido na conflagração geral das cousas. Mas, principalmente, ouvi as palavras de Prometeu narrando os seus crimes às ninfas amadas: "Dei o fogo aos homens; esse mestre lhes ensinará todas as artes". Foi o que nos fez Tiradentes.

No mesmo texto, o autor descreve o comportamento dos homens, depois de dotados do direito de cidade, esquecido no desprezo às eleições então realizadas — cem anos depois do martírio.

> Daqui ao caso eleitoral é menos que um passo; mas, não entendendo eu de política, ignoro se a ausência de tão grande parte do eleitorado na eleição do dia 20 quer dizer descrença, como afirmam uns, ou abstenção, como outros juram. A descrença é fenômeno alheio à vontade do eleitor: a abstenção é propósito. *Há quem não veja em tudo isto mais de ignorância do poder daquele fogo que Tiradentes legou aos seus patrícios.* O que eu sei, é que fui à minha seção para votar, mas achei a porta fechada e a urna na rua, com os livros e ofícios.

As instituições existem, constituem o Estado, sem base na soberania nacional ou popular. O analfabetismo — 30% de alfabetizados, dos quais realmente 9% lêem — agrava o quadro. "A soberania nacional reside nas Câmaras: as Câmaras são a representação nacional. A opinião pública deste país é o magistrado último, o supremo tribunal dos homens e das cousas." Mas "a nação não sabe ler". Os cidadãos, na sua grotesca maioria, "votam do mesmo modo que respiram: sem saber por que nem o quê". "A opinião pública é uma metáfora sem base." Que é a política, pergunta em 1885? "Quando não se pode obter o que se quer, é necessário que se queira aquilo que se pode", na resignação inconformada de uma revolução impossível de empreender, ainda que parta do sacrifício de Prometeu. A base é uma ficção, a mentira da soberania nacional, a cúpula é a caricatura de César: entre a base e a cúpula está a chave do mecanismo político, "a oligarquia absoluta dentro da monarquia constitucional", visível no Senado vitalício. Na página mais rutilante da prosa machadiana, "O velho Senado", caracteriza-se a serpente e a sua cauda. O imperador escolhe, numa farsa eleitoral, os senadores, os senadores constituem os ministérios, cujas chefias, todas menos duas, são de senadores para "fazer, desfazer e refazer os elementos e governar com mão de ferro este país". Lembremos, ainda uma vez, o contemporâneo Joaquim Nabuco:

> O fim dos partidos entre nós é explorar o governo, por outra, o tesouro público. Para o conseguir a melhor organização é por certo a atual, desde que quem dá e tira o poder é o chefe do Estado. Os senadores são espíritos essencialmente práticos. Eles viram, e vêem cada vez melhor, que entre nós não existe povo, nem opinião pública, e acreditam que é pura perda de tempo simular uma cousa e outra, e que a sabedoria consiste em conquistar o mais depressa possível as boas graças e a cooperação do único poder de fato. Por isso eles não fazem política senão para o Imperador. [...] Os senadores são os presidentes do conselho possíveis.

O velho Senado recebe de Machado de Assis um retoque, que o desmascara, ao construir o monumento de sua grandeza. Não o fere na sua estrutura, em crítica semelhante a Nabuco, este, na verdade, um pensador político. Ele, numa referência estudadamente sem propósito, parece perguntar: onde arde o fogo "que Tiradentes legou aos seus patrícios"? O pecado original do sistema, imune às águas do batismo poético, emerge numa reminiscência perversa. O Senado está junto à fonte do poder, mas o poder, sem que se abale o edifício, sofre um ou outro sobressalto periódico. "As eleições de 1860, na capital, deram o primeiro golpe na situação: se também deram o último, não sei." A estátua tem os pés de barro, adverte o cronista.

> Elas trouxeram à minha imaginação adolescente uma visão rara e especial do poder das urnas. Não cabe inseri-la aqui; não direi o movimento geral e o calor sincero dos votantes, incitados pelos artigos da imprensa e

pelos discursos de Teófilo Otoni, nem os lances, cenas e brados de tais dias. Não me esqueceu a maior parte deles; ainda guardo a impressão que me deu um obscuro votante que veio ter com Otoni, perto da matriz do Sacramento. Otoni não o conhecia, nem sei se o tornou a ver. Ele chegou-se-lhe e mostrou-lhe um maço de cédulas que acabava de tirar às escondidas da algibeira de um agente contrário. O riso que acompanhou esta notícia nunca mais se me apagou da memória. No meio das mais ardentes reivindicações deste mundo, alguma vez me despontou ao longe aquela boca sem nome, acaso verídica e honesta em tudo o mais da vida, que ali viera confessar candidamente, e sem outro prêmio pessoal, o fino roubo praticado. Não mofes desta insistência pueril da minha memória; eu a tempo advirto que as mais claras águas podem levar de enxurro alguma palha podre, — se é que é podre, se é que é mesmo palha.

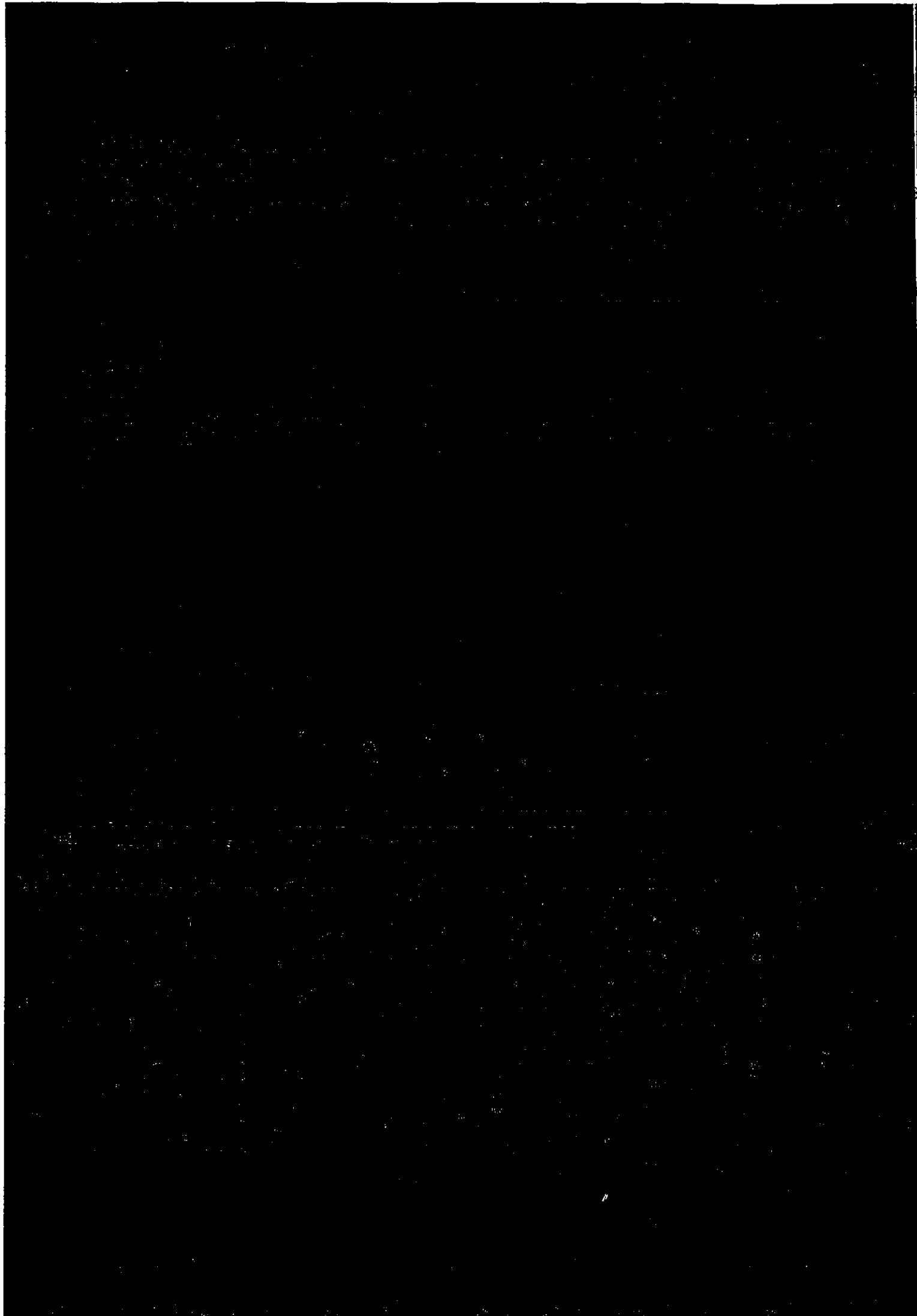
Tudo está dito: seria podre uma palha, ou não teria a consistência da palha a soberania nacional, expressa no riso do eleitor que a nega?

É certo que, também no consistório, haveria o risco da queda das instituições. Ausente a soberania nacional, não se exclua, como provou o 15 de novembro, o permanente sismo que faz tremer o chão monárquico. Fora das horas supremas, há unicamente gesto, como em 1848, como, sobretudo, em 1868, o gesto belo e sem conseqüência.

Uma das vozes duras e vibrantes — em 1868 — foi a de Saldanha Marinho. Escolhido senador pelo Ceará, nessa ocasião, bastava-lhe pouco para entrar no Senado — para esperá-lo, ao menos. [...] O Senado escolhido deitou fora até a esperança. Ergueu-se, e, com poucas palavras, atacou o ministério e a própria coroa; lembrou 1848, a que chamou estelionato, e deixou-se cair com os amigos. O Senado anulou a eleição, e Saldanha Marinho não tornou na lista tríplice. Caiu com os amigos. A ação foi digna e pode dizer-se rara. Para ir ao Senado, não faltavam seges, nem animais seguros. Saldanha ficou a pé.

Em palavras mais duras, mais eloqüentes e menos persuasivas, a verdade estava com Timandro, o protovisconde de Inhomerim: "Houve a usurpação da soberania popular por aquilo, a que a corte designa com diversos nomes — soberania real, direito divino, prerrogativa, legitimidade, poder hereditário. A nova realeza, saída da lavra da nação, ostenta-se superior a ela, ataca-a e a absorve em si". Consumira-se, em um século, o legado de Tiradentes, malogrado esboço, com a tinta de Plutarco, da gravura rota e desbotada de Numa Pompílio, Licurgo e Sólon, o legislador e patriarca de uma nação imaginária, rebelde à realidade, uma nação que poderia ser e não foi.

Raymundo Faoro (1925-2003) foi advogado, jurista, ensaísta, autor de *Os donos do poder* [Editora Globo, 1958] e *Machado de Assis:* a pirâmide e o trapézio [Companhia Editora Nacional, 1974]. O ensaio reproduzido aqui foi originalmente publicado em *O velho Senado* [Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1989], volume comemorativo do sesquicentenário do nascimento de Machado de Assis. A revista agradece à família de Raymundo Faoro, em especial a seu filho, André, pela permissão para publicar este ensaio.

4 • ENTREVISTA COM O PROFESSOR JEAN-MICHEL MASSA

Jean-Michel Massa é um dos principais pesquisadores da vida e da obra de Machado de Assis, autor de *Dispersos de Machado de Assis* e de *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual, livro obrigatório e decisivo para a compreensão dos anos de formação do escritor.

Nesta entrevista, concedida a Maria Claudete de Souza Oliveira no dia 13 de janeiro de 2006, em Paris, a partir de perguntas formuladas pelo professor Gilberto Pinheiro Passos, Massa aponta algumas lacunas da crítica brasileira, investiga as origens do tema do ciúme, tão presente na obra machadiana, e surpreende no autor de *Brás Cubas* o desejo de ser pai. O professor da Faculdade de Letras de Rennes, na França, lança em 2006 dois novos livros sobre Machado. Convidando ao prazer de descobrir traduções inéditas feitas por Machado, o crítico francês revela uma forma singular da busca por compreender o escritor brasileiro e suas escolhas de tradução.

Atualmente, Massa dedica-se à África lusógrafa, tendo produzido várias obras, entre as quais três *Dictionnaires des particularités de la langue écrite en Guinée Bissau, à São Tomé e Príncipe, au Cap-Vert.* São também enciclopédias sobre os referidos países. E publicará ainda este ano, com sua esposa Françoise Massa, professora na mesma universidade, *Quatro relatos de navegadores franceses no Brasil* (1695-1712), com apresentação e notas, "uma centena de páginas inéditas ou desconhecidas, com ilustrações, também inéditas, do Rio de Janeiro, de Salvador, de Santa Catarina".

Agradecemos a Jean-Michel Massa a simpatia com que nos atendeu, no térreo da *Maison des Sciences de l'Homme*, na frente de um simpático jardim em pleno inverno; a Gilberto Pinheiro Passos, pela preparação da entrevista; e também a Raquel Illescas Bueno, que contribuiu para sua realização.

A descoberta de Machado de Assis e os primeiros estudos sobre o escritor

Quando comecei a estudar Português na Sorbonne, já lá vai quase meio século, os estudos do português na França iam só até o século XVIII e tratavam exclusivamente de Portugal. Descobri Machado de Assis lendo obras de Literatura Brasileira, de maneira que, depois de tê-lo descoberto, procurei — e foi difícil — fazer minha tese de doutorado sobre Machado. Por isso, em 1960, atravessei pela primeira vez o Atlântico. Descobri o Brasil, que era àquela altura o Brasil de Juscelino e de Brasília, um Brasil muito alegre, um Brasil com um cruzeiro a três dólares. Machado de Assis não constava nas pesquisas, no Brasil era pouco o interesse sobre ele. Assim, através de vários contatos, de amigos — Alexandre Eulálio, Brito Broca, Cavalcanti Proença, Augusto Meyer, Galante de Sousa, Eugênio Gomes —, comecei a fazer pesquisa e descobri que muitos textos de Machado de Assis já não constavam nas obras que então estavam em circulação. E esta foi a minha primeira pesquisa: recolher em 570 páginas cento e cinqüenta textos do escritor, não inéditos, mas praticamente desconhecidos e nunca republicados. Esses textos dormiam nas bibliotecas do Rio de Janeiro e de São Paulo e eram, sobretudo, do período da juventude, os primeiros textos que ele publicou.

Da mesma maneira, àquela altura desconhecia-se a existência da biblioteca de Machado de Assis. Depois das minhas pesquisas na Biblioteca Nacional, onde procurava encontrar os textos semi-inéditos, descobri que existia a biblioteca de Machado de Assis, pelo menos uma parte da biblioteca, e este foi o meu segundo trabalho publicado: o inventário de uns setecentos e dezoito livros, mais ou menos, que pertenceram a ele e que se encontravam àquela altura com a família Leitão de Car-

valho, herdeira de Carolina. Na mesma época, procurei, recolhi, pesquisei e publiquei, em 1958, um terceiro livro, que é uma bibliografia de tudo o que foi publicado no cinqüentenário da morte de Machado de Assis.

Divergências com a crítica brasileira

Defendi minha tese uns dez anos depois, na França. Esta tese, que só abrangia a primeira parte — a mais desconhecida sobre Machado de Assis, isto é, a juventude —, à qual eu dei o subtítulo *Biografia intelectual de Machado de Assis*, permitiu ver e estabelecer uma série de novidades para o Brasil, e que para mim foram verdadeiramente descobertas. A primeira delas foi que Machado de Assis não pertencia a um meio tão humilde como pretendia Lúcia Miguel Pereira e toda a crítica brasileira. Ele morava na casa de uma família rica, de fazendeiros cujas terras iam desde o Morro do Livramento até bem depois da atual Avenida Presidente Vargas. A mãe, portuguesa das Açores. O pai sabia ler já que era assinante do *Almanaque Laemmert*. Por outro lado, Machado de Assis foi capaz de redigir, com menos de vinte anos, um poema em francês dedicado ao filho dum exilado francês, Victor Frond, amigo de Charles Ribeyrolles, poema que republiquei nos *Dispersos de Machado de Assis* [Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965]. Em 1859, com vinte anos, Machado tinha domínio da língua francesa. Publica o primeiro soneto aos quinze anos e três meses, manifestando cultura e precocidade. Aliás, devo lembrar que as relações entre França e Brasil na obra de Machado foram muito bem estudadas pelo meu amigo e colega Gilberto Pinheiro Passos.

Há uma espécie de boato segundo o qual Machado de Assis era epilético e gago quando jovem. Tudo isso são imprecisões da crítica brasileira. É evidente que Machado de Assis não podia ser nem gago, nem epilético, porque durante todo o período da juventude ele teve uma vida social muito intensa. Ele recitava poemas em público — como alguém que é gago e epilético pode se apresentar em público? — e foram dezenas de recitais, diante de trinta, quarenta, cem pessoas. Além disso, ele namorava atrizes, escrevia poemas — e republiquei vários poemas hoje totalmente ignorados ou esquecidos pela crítica brasileira. Como é que um homem que tinha uma vida pública no teatro, que toda noite, ou quase toda noite, freqüentava o teatro, fazia crítica, como é que podia ser uma pessoa que tinha uma ameaça diária? Então, no meu livro, que, aliás, foi publicado e traduzido, *A juventude de Machado de Assis 1839-1870:* ensaio de biografia intelectual [Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Conselho Nacional de Cultura, 1971], procurei mostrar uma série de novidades que até agora, infelizmente, não foram contempladas pela crítica brasileira.

Outro erro da crítica: apesar de Machado de Assis ter apresentado *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861) como uma tradução, críticos brasileiros até escreveram que ele se enganara! Como é que se enganaria? Disseram que era uma obra sua, mas eu descobri, na França, o texto que lhe serviu de base, o texto de Victor Hénaux, *De l'amour des femmes pour les sots*, que Machado traduziu. A crítica brasileira sobre o romancista nem sempre tratou de maneira científica seu objeto. Não tenho nenhum preconceito a respeito de Machado de Assis, não sou brasileiro, mas acho que Machado de Assis é, de longe, o maior escritor brasileiro. O percurso dele é muito original, é um homem de grande importância que teve uma evolução, não uma evolução milagrosa, mas sim a evolução de um homem superior que entrou no meio social e subiu como homem, partindo de uma base evidentemente modesta... É preciso acrescentar que Machado de

Assis é essencialmente um escritor carioca, fluminense, como se dizia àquela altura, e, apesar disso, um escritor verdadeiramente universal.

Meu trabalho sobre Machado procurou sempre ser um trabalho técnico, um trabalho de profissional, sem fofocas, sem palpites, que sempre procurou basear-se e se limitar a elementos fundamentados em documentos. Isso foi mais ou menos o essencial das minhas pesquisas, no passado, sobre Machado de Assis.

A necessidade de uma edição completa

Nos anos 90, procurei, com o apoio e ajuda de trinta especialistas brasileiros e não brasileiros, reunir uma edição da obra completa de Machado de Assis porque — é uma coisa inacreditável — até agora o maior escritor brasileiro, diferentemente do que acontece na França com Molière e com Racine, na Inglaterra com Shakespeare etc., não tem uma edição da obra completa. A melhor edição é a da Jackson, dos anos 30; a de Afrânio Coutinho, da Aguilar, com centenas de erros, é uma edição muito parcial de Machado de Assis: são só três volumes, faltam mais ou menos outros quatro, pois uma edição completa deveria ter sete ou oito. Nos anos 90, procurei recolher verdadeiramente tudo, porque desde 1960 foram reencontradas várias centenas de textos do romancista que não constam da obra completa. Por isso, é uma grande tristeza para mim, amigo de Machado de Assis, que o maior escritor brasileiro, de um grande país como é o Brasil, não tenha uma edição da obra completa. Foi isso o que no passado procurei fazer sobre Machado. O projeto não se concretizou e, quando fui condecorado em Paris pelo Ministro da Cultura Weffort, ele prometeu agir. Aparentemente não pagou a promessa.

O ciúme

Machado de Assis, de qualquer maneira, foi um homem do seu tempo, foi um homem que teve suas limitações físicas etc. Ele se casou com Carolina, como toda a gente sabe. Descobri em Portugal que no período em que Carolina — cuja família não era modesta, mas pertencia à burguesia, seu pai era ourives — tinha vinte, vinte três e vinte e cinco anos, foi namorada e cortejada por três poetas no Porto. Eis os títulos dos poemas: "Amor" (1855), de Augusto Morais, "Por amor" (1857), de Nogueira Lima, "Sorrisos" (1860), de J. Cândido Furtado. Foram todos publicados na *Grinalda*, revista de poesia muito estimada e conhecida, até no Brasil. Eis alguns versos:

> *Já que eu rocei um dia com meus lábios*
> *O teu cálix de amor, anjo do céu*
> *Mais tarde no poema:*
> *Quando um beijo me deste, delirante,*
> *E teu seio arquejou, junto do meu.*

São textos de namoro que ninguém sabe até que ponto foram realidade — é um segredo. Quando Carolina viajou ao Brasil para visitar e mais ou menos acompanhar o irmão, Faustino Xavier de Novais, um poeta louco àquela altura, Machado de Assis, que era muito amigo dele, conheceu-a e é evidente que soube desses namoros. Toda a gente sabe que o ciúme é uma das raízes essenciais, uma das chaves da obra de Machado de Assis, de *Dom Casmurro* e de todos os outros romances, além de inúmeros contos. É evidente que nunca se sabe o que significa o ciúme para um homem ou para uma mulher. Para mim, Machado, que é uma sensibilidade, não digo doentia, mas uma sensibilidade muito profunda, deve ter sido ferido, cutucado por esse pro-

blema do ciúme. Uma leitura minuciosa, focalizando esse problema, pode explicar muita coisa... Esse é para mim um espaço que também nunca foi devidamente estudado pela crítica.

"Não tive filhos..."

Não sou a favor de uma biografia que explique tudo. Mas, por outro lado, toda a gente se baseia em uma frase que está no fim de *Memórias póstumas* — "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" —, como se ela correspondesse à situação de Machado de Assis. Isso é confundir o escritor com as personagens: o que diz a personagem não é o que diz ou pensa Machado de Assis. Fiz um estudo, publicado pela Fundação Gulbenkian, mostrando claramente, com dados, que Machado de Assis queria e procurou ter filhos. O artigo intitula-se "Machado de Assis escritor estéril". Não vou entrar nos pormenores, mas ele ou ela era estéril... A medicina de agora talvez possa saber com o DNA qual era a verdadeira situação. Mas isso não foi estudado, não foi estudado com essa visão. Em uma carta, dois dias antes de se casar, Machado oferece a Carolina um livro de Eugène Pelletan, polígrafo muito estimado, autor de *La famille*, no qual se elogia que no casamento as pessoas tenham filhos. E Machado escreve a Carolina, dois dias antes do casamento, numa das duas cartas que ele não queimou : "Hei de comprar um exemplar para lermos em nossa casa como uma espécie de Bíblia Sagrada. É um livro sério, elevado e profundo; a simples leitura dele dá vontade de casar". Eles, ele, pelo menos, queria filhos. Mas ninguém se interessou por ver o que dizia o autor de *A família*, livro totalmente desconhecido hoje. Aliás, era um escritor muito conhecido no século XIX, um dos escritores que Nabuco dizia ler diariamente. De vez em quando a melhor análise da obra literária, em parte pelo menos, atravessa a biografia.

Machado de Assis, Sterne e as traduções da língua inglesa

Esse é um problema muito complexo, porque Machado evidentemente evoca um conhecimento de Sterne, mas a crítica brasileira relacionou isso com a existência, na biblioteca de Machado de Assis, de dois exemplares, que recolhi, das obras de Sterne: *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Acontece que, apesar de a crítica brasileira, Eugênio Gomes por exemplo, ter anunciado que Machado de Assis conhecia o inglês muito jovem (ele conhecia o francês, como já disse), essa afirmação tem que ser examinada. Primeiro ponto: a crítica para afirmar isso se baseia numa tradução que Machado de Assis fez de *Oliver Twist*, de Dickens, em 1870. Nos *Dispersos*, mostrei que ele utilizou totalmente uma das quatro traduções em francês de *Oliver Twist* que àquela altura estavam disponíveis no mercado. O tradutor era Alfred Gerardin (1864). A crítica brasileira, para mostrar o conhecimento profundo de Machado de Assis da língua inglesa, diz que ele tinha na biblioteca os dois exemplares de 1864 do Sterne. No entanto, num estudo recente, numa republicação da *Biblioteca de Machado de Assis* [Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks: 2001], uma professora brasileira, Maria Elizabeth Chaves de Mello, que fez um estudo sobre Machado de Assis e Sterne, diz que os dois livros "eram absolutamente intactos, sem nenhuma anotação, nenhuma dobra, nenhuma assinatura do proprietário, páginas impecáveis, apenas amareladas pelo tempo". Fiz um levantamento das traduções de Sterne em francês, desde a publicação até 1860. No

inventário dos livros da Biblioteca Nacional de Paris aparecem dezoito traduções em francês da *Viagem sentimental* e vinte e três traduções de *Tristram Shandy*. É claro que uma ou outra delas podia ser encontrada no Brasil. Isso mostra que Machado de Assis podia conhecer o inglês nos anos 1870, mas não se trata de uma certeza absoluta. Por outro lado, mostrei definitivamente que na tradução do poema *O Corvo*, *The Raven* (1883), de Poe, Machado certamente utilizou a tradução de Baudelaire. Ele deve ter consultado o texto em inglês, mas repetiu erros, interpretações ou glosas, cinco ou seis, que Baudelaire fez do texto de Poe. O problema do conhecimento do inglês é, até agora, um problema delicado; de qualquer maneira não se pode considerar que Machado tivesse um conhecimento do inglês igual ao que tinha do francês. Esse é um problema ainda por ser estudado com dados concretos.

Os dois novos livros de Jean-Michel Massa

Atualmente tenho dois livros no prelo, na editora Crisálida, de Belo Horizonte. O primeiro, *Três traduções por Machado de Assis*, diz respeito a uma edição bilíngüe de traduções feitas por Machado de Assis. São textos inéditos de três peças francesas do teatro realista que — disse-me João Roberto Faria — nunca foram representadas no Brasil. A primeira é *Les bourgeois de Paris* (1850), traduzida como *Burgueses de Paris*, de Dumanoir; a outra, *Il faut que jeunesse se passe* (1857), no Brasil *Tributos da mocidade*, de Leon Gozlan. Os manuscritos se encontram no Rio de Janeiro e tirei xerox. O terceiro, que encontrei em São Paulo, é *Forca por forca*, cuja base é um texto francês, *Maxwell*, de Jules Barbier (1857). São traduções inéditas, e fazem parte do acervo das traduções de Machado de Assis. São textos que despertam questões muito interessantes que comento no volume que está no prelo. A terceira peça, *Forca por forca*, evoca visões e alucinações. Estas correspondem a uma temática técnica de um magnetismo relacionado a uma visão muito conhecida, muito explicada no Brasil àquela altura, do Alphonse Karr. De qualquer maneira, são inéditos, totalmente inéditos, e tenho reproduções dos manuscritos, dois deles escritos por Machado de Assis, com a caligrafia dele, e no terceiro a indicação: Machado de Assis tradutor.

Sugiro uma nova fase na história literária de Machado de Assis, e esta fase, entre os anos 1860 e 1870, isto é, praticamente antes do casamento, poderia chamar-se fase teatral. Isso porque, àquela altura, Machado não só fez inúmeras traduções de teatro, umas quinze já conhecidas, mas também teve no teatro a base da sua vida literária.

O seu primeiro livro publicado foi *Queda que as mulheres têm para os tolos*, mas depois Machado de Assis publicou várias peças: *Desencanto*, *O protocolo* etc., são várias, que ele intitula *Teatro volume I*. Por outro lado, publica outras peças próprias. Durante esses anos, sem ser casado e sendo jornalista também, ele vive muito fora, assiste todas as noites a uma peça de teatro, escreve artigos de teatro, revistas de teatro e, conforme diz direta ou indiretamente, namora atrizes e escreve poemas para elas. Inclusive, Arnaldo Saraiva encontrou um poema, de 1867, dedicado a uma atriz desconhecida. Machado verdadeiramente coloca o teatro como a base de sua vida intelectual. O teatro praticamente é o trampolim e constitui um elemento central, centralizador, de sua produção. Machado exprime a sua carreira, a sua dinâmica de escritor, através de manifestações teatrais: diretamente, isto é, produzindo textos de teatro, e, indiretamente, através de traduções. Tudo isso vai praticamente parar nos anos 70. Parar é um

exagero, porque não vai parar totalmente, mas com o casamento talvez Carolina tenha limitado ou controlado esta fase. Não digo que ela tivesse acabado com a revista de teatro, mas como autor praticamente não há livros de teatro publicados por ele depois de 70, de maneira que este período, esta década, que já mencionei, corresponde, podemos dizer, a uma espécie de fase; como se diz que há uma fase dos grandes romances, inaugurada com *Memórias póstumas* etc.

Assim, Três traduções por Machado de Assis é o primeiro dos meus livros, que deve sair em junho pela editora Crisálida.

O segundo, também de mais ou menos duzentas páginas, é um ensaio no qual retomo estudos nunca traduzidos no Brasil e escritos há uns dez, quinze anos. O título é *Machado de Assis tradutor*. Ele fez durante a vida cinqüenta traduções, mais ou menos; umas quinze estavam perdidas; recuperei três delas. Machado de Assis nunca ou quase nunca foi estudado como tradutor. *Machado de Assis tradutor* diz respeito a vários problemas. O primeiro é analisar, pelos textos que ele traduziu, seu conhecimento das línguas estrangeiras; o segundo problema é sobre tradução, não sobre a teoria da tradução, porque no século XIX não havia teoria da tradução. Li um ensaio, uma tese muito medíocre sobre a teoria da tradução de Machado. Mas no século XIX, não havia teoria da tradução... Machado de Assis, por outro lado, fez traduções, *Oliver Twist*, por exemplo, *Les travailleurs de la mer* [*Os trabalhadores do mar*], de Victor Hugo, e alguns outros, por motivos econômicos, porque Machado de Assis precisava ganhar dinheiro, muita gente traduzia para ganhar dinheiro. Neste caso não era uma escolha na medida em que o fim era ganhar patacas. Eram traduções tipo folhetim, publicadas diariamente, e correspondiam a finalidades editoriais do jornal. Por exemplo, verifiquei que a tradução de *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo (um pouco como fazia Jorge Amado), praticamente saiu no Brasil ao mesmo tempo em que saiu em livro na França o texto de Victor Hugo. Jorge Amado de vez em quando fazia publicar os seus romances na França mais ou menos na mesma data em que o texto era publicado no Brasil. Foi um milagre, um desafio interessante feito pelo jornal, de publicar quase simultaneamente — e no século XX é muito mais fácil do que no XIX. Ou seja, demorava um mês mais ou menos, e isso mostra que da França mandavam pelo paquete os jornais, e Machado de Assis traduzia à medida que chegava, de maneira que há uma contemporaneidade. São traduções a pedido, que eu chamaria de alimentares, porque vão alimentar o jornal e o tradutor.

Por outro lado, há da parte de Machado de Assis umas vinte traduções, textos breves, uma página, duas páginas: "O Corvo", por exemplo, um texto de Alexandre Dumas, outros de La Fontaine, de Molière, de Lamartine, de Dante Alighieri etc. Não são traduções a pedido de uma editora, são textos escolhidos por Machado. Neste caso, traduzir é mais que traduzir, é redigir, escrever e ser original, porque há uma escolha que corresponde a uma preferência do escritor. Resulta daí algo que poderia chamar, exagerando um pouco, de antologia da literatura européia, escolha de Machado de Assis. Isso dá um interesse muito maior a esse conjunto de textos, porque não é uma tradução encomendada, mas uma tradução criadora, que promove nomes, e textos que têm um valor para Machado de Assis. Esse meu segundo livro deve sair também em junho de 2006.

4 ENCONTROS E DESENCONTROS

No "Brasil de fuego" (Encontros e desencontros: Rubén Darío e Machado de Assis)

Pablo Rocca

I. Entre os livros que Machado de Assis possuía, ou melhor, entre os que restaram de sua biblioteca pessoal, "o domínio espanhol, europeu e americano tem a pobreza de um albergue castelhano. Por quê?".[1] Em meio a esse grande vazio que inquieta Jean-Michel Massa, há algo extremamente enigmático: a ausência dos livros do nicaragüense Rubén Darío (1867-1916). Não tanto pelo fato em si, pois, sendo um poeta de enorme proeminência em seu tempo, dificilmente teria escapado a ele, mas porque Machado integrou a galeria de escritores contemporâneos que Darío incluiu entre seus homenageados. Intitula-se "A Machado d'Assis" — com a contração prepositiva, usual na época — uma breve composição que, embora tenha sido compilada postumamente na série que seus editores denominaram *Del chorro de la fuente* (1916), parece não ter deixado o envolvido alheio ao conhecimento da peça e ao reconhecimento entusiasta aí tributado a ele:

A MACHADO D'ASSIS

Dulce anciano que vi, en su Brasil de fuego
y de vida y de amor, todo modestia y gracia.
Moreno que de la India tuvo su aristocracia;
aspecto mandarino, lengua de sabio griego.

Acepta este recuerdo de quien oyó una tarde
en tu divino Río tu palabra salubre,
dando al orgullo todos los harapos en que arde,
y a la envidia rüin lo que apenas la cubre.

Rio de Janeiro, 1906[2]

1 MASSA, Jean-Michel. "A biblioteca de Machado de Assis". In: JOBIM, José Luís (Ed.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks Editora, 2001, p. 30.

2 DARÍO, Rubén. *Poesías completas* (edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás). 10ª ed. Madrid: Aguilar, 1967, p. 1.015.

O poema foi escrito no Rio de Janeiro, em setembro de 1906, por ocasião do comparecimento do poeta nicaragüense à Conferência Pan-americana realizada nessa cidade, na qualidade de secretário do ministro de seu país. A história das desavenças com seu chefe, incomodado com o protagonismo do poeta subordinado, foi relatada com vários detalhes por muitos e devotíssimos biógrafos.[3] Outra história desviou da atenção desses biógrafos o contato entre Darío e a *intelligentsia* carioca. Trata-se de um dual acontecimento poético e político. Nesses dias agitados, Darío produziu o extenso poema "Salutación al águila", que despertou iradas resistências em diferentes pontos da América Latina, pois, dando uma guinada para alguns inexplicável, predicou a reconciliação entre as duas Américas. Pouco antes, tanto em sua "Oda a Roosevelt" como na própria introdução ao livro em que se insere (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), havia condenado a prepotência da América anglo-saxônica. O poeta espanhol Pedro Salinas, nada afeito a radicalismos políticos, comentou que, em "Salutación al águila", com hexâmetros "frágeis e desmaiados", Darío incensou "o ideal pan-americano", apropriando-se do "propósito político da conferência do Rio".[4]

Por outro lado, sobre a primeira estadia no Rio, teceram-se algumas histórias entre verossímeis, insólitas e, no fim das contas, irrelevantes, pelo menos para qualquer operação hermenêutica sobre seus poemas. O Brasil, a partir dos textos darianos, então e depois, significou um impacto para este incansável ourives do verso. "*Mi ditirambo brasileño es ditirambo/ que aprobaría tu marido*"; "*tierra de los diamantes y la dicha/ tropical*", diz na extraordinária composição "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones".[5] Volta sobre a mesma idéia em outro poema, no qual imagina ou evoca, de forma cifrada, o amor da imaginada ou real Anna Margarida: "*Existe un país encantado,/ donde las horas son tan bellas,/ que el tiempo va a paso callado/ sobre diamantes, bajo estrellas*".[6]

3 Cf. GHIRALDO, Alberto. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943 ; TORRES, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. 3ª ed. México: Grijalbo, 1958; OLIVER BELMÁS, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Editorial Aedos, 1960; VALLE-CASTILLO, Julio. "Cronología". In: DARÍO, Rubén. *Poesía* (edición de Ernesto Mejía Sánchez. Prólogo de Ángel Rama). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

4 SALINAS, Pedro. *La poesía de Rubén Darío* (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta). 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1957, p. 237.

5 DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Op. cit., p. 747.

6 Ibidem, p. 847.

Segundo Edelberto de Torres, entre os contatos de amizade de então, destacaram-se Joaquim Nabuco, Graça Aranha e Elísio de Carvalho. Sucederam-se as reuniões, os banquetes, os previsíveis diálogos. Mas *nenhum* biógrafo de Darío inclui como interlocutor dessas jornadas o autor de *Quincas Borba*. Por outro lado, em seu *Vida e obra de Machado de Assis*, Raimundo Magalhães Júnior recolhe o poema do nicaragüense, embora não da confiável edição de *Poesías completas*, mas sim do folheto *Algo de Rubén Darío sobre Brasil*, editado em 1960 pela Embaixada da Nicarágua.[7] Transcreve-o com inúmeros erros — quanto à pontuação, ao uso de maiúsculas —, mas não acrescenta nada esclarecedor sobre a relação entre os dois escritores a partir do exame do arquivo de Machado de Assis.[8] Apesar do aluvião de biografias machadianas, tão cuidadosamente sistematizadas e estudadas por Maria Helena Werneck, restam, como se vê, algumas lacunas, alguns silêncios. Contra toda aspiração totalizadora, sempre ficam.

Seja como for, os dois quartetos em versos de arte maior de "A Machado d'Assis" recuperam um solitário encontro ocorrido certa tarde, que a metáfora "Brasil de fuego" permite recriar ou imaginar, ambivalentemente, como intensa e calorenta. A primeira estrofe insiste na figura patriarcal de Machado de Assis, o da estampa de ancião sábio. Seu retrato pode ser lido sob um efeito especular: o refinado mestiço de "aspecto mandarino", o "*Moreno que de la India tuvo su aristocracia*", devolve a Darío sua própria imagem de poeta mestiço, capaz de epitomar com suas mãos americanas a oligarquia única do espírito: "*¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués*" ("Palabras liminares", em *Prosas profanas*, 1896).[9] A segunda estrofe aprofunda essa imagem do *outro* em *si mesmo*, a partir de um verso-eixo no qual desenvolve um duplo processo metafórico e metonímico: "*en tu divino Rio tu palabra salubre*". A partir dessa fórmula, expressa o deslumbramento com a cidade (o objeto) que acaba de descobrir (a experiência), ao mesmo

7 Magalhães Júnior indica, por sua vez, que o poema foi posteriormente reproduzido na *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, n. 8, 29 set. 1968. Devo o conhecimento dessas referências ao professor Hélio Guimarães.

8 MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*, 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 268.

9 DARÍO, Rubén. *Poesías completas*. Op. cit., p. 546.

tempo que transfere todo o peso da força e a magia da cidade para a palavra do artista (o sujeito). Porque com sua palavra mostra a chave final do criador autêntico que, ao pronunciá-la, se afasta do que é vão (o orgulho), e no próprio ato de enunciação cabe inteira a derrota da ruindade (a inveja).

Não pode haver dúvidas de que Darío conheceu seu homenageado na capital carioca, apesar da restrição documental. O fato de que conhecesse sua literatura antes da visita ao Rio é outra possibilidade de nenhuma forma descartável. Se a recepção de sua obra, como Hélio Guimarães acaba de provar, não foi no Brasil de forma alguma menor,[10] os caminhos da leitura de Machado de Assis no âmbito hispano-americano ainda não foram observados com cuidado, embora o recente e notável estudo de Gustavo Sorá nos ofereça uma plataforma inicial para a decolagem. A longa residência de Darío em Buenos Aires, onde foi colaborador permanente do jornal *La Nación*, facilitou a ele — cabe conjeturar — um contato direto ou indireto com a obra de Machado, já que esse jornal de grande circulação e de poderosa influência publicou, em sua ampla série editorial, em dois volumes, uma tradução anônima de *Esaú e Jacó*, em 1905, que chegou às mãos de seu autor, enviada pelo responsável pela empresa editorial, Luis Mitre.[11] Este é um indício concreto, e certamente não é o único.

II. Darío voltaria à capital brasileira em 1912, somente por alguns dias, para seguir rumo a São Paulo e, mais tarde, a outras cidades sul-americanas (Buenos Aires, Montevidéu), para a divulgação da revista *Mundial*, que dirigia por encomenda de seus proprietários, os irmãos uruguaios Armando e Alfredo Guido. Na nova viagem, capitaliza os vínculos de sua estadia anterior (Fontoura Xavier, Elísio de Carvalho); recebe uma homenagem na Academia Brasileira de Letras, quando José Veríssimo lhe oferece um discurso de boas-vindas. Outros se encarregarão de fazer acréscimos a sua apologia: "Os intelectuais que o acolhem têm nomes tão ilustres como João Ribeiro, Souza Bandeira, Sílvio Romero, Coelho Neto, conde Alfonso Costa, Filinto de Almeida, Mário de Almeida, Afrânio Peixoto, Silva Ramos e Augusto de Lima".[12]

10 GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis* — O romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

11 MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 268.

12 TORRES, Edelberto. Op. cit., p. 291-2.

Machado de Assis já não estava. Muito doente, talvez não tenha tido tempo, no período entre setembro de 1906 e setembro de 1908, para retribuir o elogio que recebera do nicaragüense. Antes, nem uma só referência pode ser encontrada nas páginas do escritor carioca à obra de seu admirador.[13] Nenhuma peça epistolar foi exumada, até onde sabemos, entre a papelada que restou de um e de outro, por mais que a de Darío esteja chegando à reta final de uma longa catalogação.[14] Outros pesquisadores talvez tenham melhor sorte, mas terão que ajudá-la com a compulsão da imprensa periódica daquele setembro abrasador. Enquanto isso, o poema perdido entre o enorme magma de uma obra que mudou o rumo da lírica castelhana, em sua beleza e em sua eloqüência, testemunha que Darío esteve longe de descuidar do contato com o Brasil — este território até então ignoto para os poetas hispano-americanos.

Pablo Rocca é professor de Literatura Uruguaia e Latino-americana na Universidad de la República, no Uruguai. Diretor do Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana na mesma Universidade. Tem vários livros publicados, entre eles: *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*, 1996; *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, dois volumes, co-dirigido com Heber Raviolo; *Poesía y política en el siglo XIX*, 2003; *El 45 (Entrevistas/Testimonios)*, 2004. Encontra-se na fase de elaboração da sua tese de doutorado (FFLCH, USP), "Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil".

Tradução de **Gênese Andrade**, pesquisadora e doutora em Letras pela USP.

13 Machado de Assis, J. M. *Obra completa*. Volume III: Poesia, crônica, miscelânea e epistolário. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

14 Sáinz de Medrano, Luis. "El Seminario-Archivo «Rubén Darío» de la Universidad Complutense de Madrid", em *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 32, 2003, p. 99-102.

Um acontecimento singular

Flávio Aguiar

Tenho muitas preciosidades, em meu baú de guardados. De vez em quando solto uma, como as pombas do Raimundo Correia. Aqui está uma delas. Trata-se de uma carta, que me veio do espólio de notório diplomata. O referido era homem sistemático, e guardava seus papéis em pastas numeradas. Numa delas, junto com as notas de suas lembranças pessoais, havia grosso e grande envelope pardo, com o brasão do "Brazil", assim com "z", cousa do tempo do Império. Ali, entre muita correspondência ativa e passiva, estava esta carta por ele recebida. O pé do papel, onde constava a assinatura, está rasgado. Também a data, pois, como se sabe, alguns de nossos antigos patrícios a punham junto com seu nome, e não no cabeçalho. Mas acho que dá para ver quem é, e do que se trata.

Meu caro José da Costa

Saudações à dona Lúcia e seu pai, siá Dirce, dona Helena, a Patrícia e a Marcinha, nhá Aparecida, seu Vaz, Juliana, o doutor Faria, nhô Augusto, seu Melo, Eugênio, o bom Couto, o conselheiro Passos, o Graça, dona Marise, o Barretinho, também o doutor Roberto, o doutor Raposo, mestre Manuel, não se esqueça de cumprimentar seu fleugmático amigo, o João Feliz Filho, e também dom Alfredo, enfim todo esse grupo de amigos comuns que se fez tão íntimo de mim.

Tomei da pena na verdade para te contar algo de extraordinário que me sucedeu lá se vão uns bons vinte anos. Nunca me esqueci da ocorrência, mas sua lembrança agora se tornou quase obsessão.

Certa vez, estando a dar voltas em Botafogo, depois do expediente, abordou-me singular indivíduo. Trajava casaca preta à antiga, de lapela larga, e colete cinza. A elegância do corte fazia contraste com o puído da roupa. Era alto, magro, a tez devia ser morena, mas no momento tinha um aspecto de palidez assustadora. A cabeleira era comprida, encimada por um chapéu alto de seda lustrosa, e ladeavam as faces umas longas suíças. As calças eram brancas, e andava com uma bengala enorme, grossa, encastoada de prata no punho. Falou-me com uma voz grave, carregando nos erres e nos eles como fazem os de Espanha. Muito formal, pediu desculpas por estar a me interromper. Explicou que não era da Corte, e queria saber onde ficava uma Casa de Saúde, das de muito prestígio. O nome da Casa, caro Marcondes, não te direi qual é, e compreenderás o motivo. Chamemos de... "Casa Rosa".

Um ar especial adornava o espírito e a presença desse homem; e me atraiu a curiosidade. Ao invés de explicar o trajeto, dispus-me a levá-lo até o destino. Ele aceitou com prazer. Pusemo-nos a andar. Percebi que por vezes seu olhar, quase sempre perscrutador e penetrante, mas translúcido, se punha meio turvo, voltado para dentro. Andava com passo solene: parecia um Conselheiro do Imperador.

Quis perguntar de onde vinha e o que fazia na Corte, mas ele não me deu muita oportunidade. Guardando o tom grave, pôs-se a falar do tempo, e disse ser este assunto da mais alta importância. Tinha um modo curioso de falar, como se exercesse algum império sobre a atmosfera. Declarou ser necessário cair uma forte chuva naquela noite, ou graves sucessos se passariam. Fiquei sem saber a que se referia, posto que de fato choveu.

Depois discorreu sobre livros, e sua importância para os governos, o nacional e os das províncias. Admirou-me seu bom senso na matéria, maior do que aquele de muitas das nossas autoridades.

De repente, entrou a comer amendoins, que tirava dos bolsos com pressa e sofreguidão. Perguntei se lhe apeteciam muito aquelas sementes. "Sim", respondeu-me, "com cada uma engulo um pensamento em prosa." O enigmático, o desacerto, e ao mesmo tempo a ironia do comentário acresceram meu interesse por aquele esquisito personagem que me aparecera pela frente.

Prosseguimos a marcha. Subitamente assumiu um ar sorumbático, e voltou-lhe o turvo ao olhar. Distraí-me com uma caleça de aluguel que passava em alta velocidade. Quando voltei ao nosso convívio, dei-me conta de que meu personagem falava, mas não comigo, nem com ninguém mais que por ali estivesse, pelo menos em carne e osso. Discorria sobre assuntos do Tesouro Nacional, e com veemência, embora tomado de um certo respeito na voz.

Consegui discernir que se dirigia a S. M. o Imperador. Por vezes a parolagem se detinha, como se escutasse o etéreo interlocutor, o que me fez pensar que Sua Majestade lhe contestava. Retomava a palavra, dando conselhos que me surpreendiam pelo bom senso, coisas de gastar somente o que se arrecada, mas buscar a democracia no crédito, tema então atual graças às aventuras bancárias do Sr. Barão de Mauá.

De repente, pediu licença ao nosso monarca, dizendo que precisava fazer uma consulta. Desandou a falar em francês, e depreendi que se dirigia ao Imperador da França, Napoleão III! Pedia-lhe conselhos sobre a administração do Brasil. Depois de ouvir atentamente, retrucou, num francês carregado de seus erres peculiares, agradecendo

os conselhos, mas recomendando ao novo Bonaparte favorecer o estipêndio do mestre-escola, não o deixando ao sabor das aventuras financeiras de seu governo. Confesso que o topete do tipo comoveu-me, pelo atrevimento de oferecer juízos a um notável das cortes de Europa.

Despediu-se com mesuras de corpo e verbo. Voltou a entabular suas conversações com o nosso Imperador, reproduzindo o que entendera ouvir do francês. Após um curto diálogo disse adeus também cheio de formalidades e, de retorno à nossa rua, continuamos ambos a caminhar.

Perguntei-lhe se estava bem, e ele fez que sim, comentando que as caleças de aluguel precisavam ser disciplinadas em sua velocidade, pois punham em risco a segurança dos passantes. Causou-me espanto: demonstrava que, enquanto devaneava, de alguma forma permanecera atento ao nosso passeio.

Observou que as caleças da cidade onde morava agiam assim, e que tal despropósito se devia, como na Corte, a revoluções nos costumes. Mais e mais pessoas as chamavam para correr aos negócios, e também para se dirigir... a certos encontros secretos, com pessoas do sexo oposto. Isso quando não realizavam os encontros nas próprias caleças, com as cortinas fechadas!

Tudo isso me fez perguntar de onde tirara tal senso aguçado de observação, e tanto bom senso nos seus preceitos. "Ora", disse-me, como se falasse de algo que eu devesse saber, "Jesus Cristo começou a pregar aos doze anos; eu comecei a trabalhar aos dez!" Daí perguntei, cautelosamente, se já conhecia Sua Majestade, o Imperador.

"É claro", respondeu com a maior naturalidade do mundo. "Não só o conheço, como agora mesmo visitei-o, dando-lhe conselhos. Não reparou que era com ele que falava? E que depois também troquei algumas palavras com Sua Majestade Luís Napoleão?"

"Como isso foi possível", falei, "posto que o senhor esteve sempre a meu lado?" "Ora, os corpos ficam", disse-me, "mas as almas vão aonde querem. Pelo menos uma vez por semana visito Sua Majestade, e não raro vejo depois, pelos jornais, que seguiu meus conselhos à risca. Isso, naturalmente, quando o julga conveniente. Também Luís Napoleão segue meus conselhos, mas é mais raro. Imagino que seja difícil para um imperador francês admitir que se deva aconselhar com um professor de província, dos confins do Brasil!"

Vi seu sorriso pela primeira vez. Aquele rosto em geral vagava do grave ao triste, e do triste ao absorto. "Com que então", observei, "é professor?" "Já fui mestre-escola", disse-me, com ar taciturno. "E dos bons, digo-lhe, sem falsa modéstia. Eu deveras

estudava o que ensinava, ao contrário de muitos. Mas agora não sou mais. Já fui muitas coisas; agora só quero que me deixem cuidar de meus bens e de minhas filhas. Mas como é difícil! Assim que hoje sou um proprietário em dificuldades. Amanhã o que serei? Tipógrafo? Dono de armazém? Escritor afamado? Sabe-se lá. Hoje somos um; amanhã podemos ser outro. O senhor não concorda?"

Eu estava aturdido demais, caro amigo, para concordar ou discordar. Ele era alguém que o vulgo chama de "louco". Mas o bom-tom que guardava, a fineza de suas maneiras, o requinte com que se dirigira aos imperadores da sua imaginação, tudo desmentia a idéia de uma loucura qualquer.

Então passou-lhe uma alteração extraordinária. Sua face mudou; entrou a transpirar, com a respiração acelerada. Apertava com força o cabo da bengala. Tremeu tanto que o chapéu quase lhe caiu da cabeça. Eu o olhava surpreso, com medo de que tivesse chegado o pior. Aquela compostura que demonstrara poderia ser apenas a máscara de alguma cousa terrível.

Foi quando notei a razão da mudança: uma dama passava, devo dizer que deveras bela, e ele a olhava com fixidez, com obsessão, pensando sabe-se lá o quê. Ela passou por nós sem nos olhar, soberana passante como sabem ser as mulheres cônscias da própria beleza. Parecia sequer ter notado a agitação de meu companheiro.

Depois que ela se foi, ele se acalmou. Passou a mão pela testa molhada. Ofereci meu lenço; ele agradeceu, tomou-o e secou as faces. Já respirava normalmente. Disse:

"Uma mulher considerada respeitada é a companheira divinizada, ou imagem que deve ser adorada. É criatura do Senhor, toda digna de amor e louvor".

E logo em seguida disse sem mudança no tom de voz:

"Todos devem ter comidas! E todos devem ter mulher, ou mulheres! O gozo ou a posse de um objeto não é incompatível com o gozo ou a posse do outro!".

Tentando me ajustar a esse estranho mundo, perguntei se uma frase não contradizia a outra. Mais uma vez ele sorriu, e disse num tom que me trouxe à lembrança o estilo das máximas do Marquês de Maricá:

"Tudo quanto me parece que pode ilustrar, digo!".

"Tudo mesmo?", perguntei, não sem uma ponta de ironia.

"Não só digo", continuou, "como escrevo! Enquanto alguns se entretêm em milhares de divertimentos, eu escrevo milhares de palavras que me vêm à imaginação! É uma espécie de compensação, o senhor entende?"

Disse-lhe que entendia sim, que às vezes me sucedia o mesmo e que se não me era dado ter solilóquios com Suas Majestades, pelo meu lado de vez em quando me punha a dialogar... com o futuro! Disse isso num tom de mofa, brincalhão. Mas ele me levou a sério, e apertando-me o braço com força, declarou:

"Vá escrevendo as verdades que for vendo! Faça como eu!".

Daí, em tom condoreiro, recitou, em plena via pública:

"A pena empunho
E com doce canto
Que faça espanto
Ao mundo inteiro
Cantar eu quero:

O meu tinteiro
O meu arreeiro
O meu torneiro
O meu cozinheiro
O meu sapateiro!"

De repente se pusera alegre. O tom grave ficara para trás. Saltitava, como se saltimbanco fora. Fazendo-me uma mesura galhofeira, declamou, estando em algum palco de sua imaginação:

"À meia noite...
Com lápis rombudo escrevo,
Por falta de um canivete!
Mas inda assim me diverte
Borrões que a fazer m'atrevo!"

Notei que uma das rimas que me recitara era rica e imperfeita, o que, convenhamos, é mais do que conseguem fazer muitos poetas de nossa terra. Não era, pois, de todo destituído de senso poético em seus versos de pé quebrado.

Anoitecia, e chegávamos... à "Casa Rosa". Tomei-o pelo braço, ajudando-o a descer daquela ribalta do pensamento. Perguntei-lhe então o que viera fazer ali, naquela Casa de Saúde. Disse-me diretamente que tinha de se entender com certas vozes incômodas que ouvia, de manhã, de tarde e de noite. Ali o estavam ajudando. Mas sentia muita falta de ar fresco. Pela manhã conseguira se vestir e saíra desapercebido, em meio às visitas. Precisava tomar ar, confidenciou-me. Precisara também atender...

"As naturais relações!".

Isto que disse foi quase gritado. Abotoando a casaca, acrescentou:

"Primeiro as relações, depois os botões. Pus em ordem gramatical: primeiro ponho em prática as naturais relações; e depois abotôo os botões!".

Tomou-me pelo braço, e disse, ao mesmo tempo em que ia comigo em direção à entrada da clínica:

"Que vejo?! Lindas jovens com lábios de cristal; outros que reluzem como prata; aqueles me parecem ouro; ali uns de brilhante. Mais alguns, duro diamante... bem poucos, grosseiro vidro. Está portanto completa essa assembléia. Bailemos!".

E foi assim, bailando estranho bailado, de mãos dadas, que adentramos o edifício, de onde já acorriam enfermeiros agitados. A eles meu parceiro se entregou sem qualquer resistência. Mas antes que o levassem para dentro, dirigiu-me a palavra pela última vez:

"Desculpe a impertinência, senhor. Não me apresentei. Meu nome de batismo foi José Joaquim de Campos Leão. Vivo na cidade de Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, que muitos dizem ser parte do Império do Brasil. Mas o Campos Leão morreu alguns anos atrás, vítima de covarde ataque de ladrões que espancaram muito este pobre corpo, reanimado pela entrada nele de quem ora vos fala, um pecaminoso cônego que viveu por vez primeira no século passado, conhecido pela alcunha de Corpo-Santo. Este nome, escrevo-o com a letra Q, parte de uma reforma ortográfica que pretendo legar à língua pátria!".

Já o levavam pela porta dos internos. Não tive tempo de me apresentar ao amigo que fizera em tão pouco tempo. Fiquei na entrada, até um tempo depois me acorrer o próprio diretor da... "Casa Rosa". Ao contrário do que seria comum esperar, era bastante jovem. Apresentamo-nos e ele me convidou a seu gabinete. Lá narrei o sucedido em sucintas palavras. Ele agradeceu muito ter trazido o paciente de volta. Explicou que se tratava de caso complicado, não pela doença, que não era rara, nem mesmo grave, mas

por envolver aspectos judiciais devido a processo de interdição movido pela esposa do interno. Havia pareceres a redigir e outros procedimentos da lei. Mas, confiou-me, e agora, José, entenderás por que não declino ainda hoje os nomes do médico e da Casa aqui nesta carta, confiou-me que estava convencido de nada adiantar esses correntes métodos de internação em casos como aquele. Disse-me indignado:

"Imagine que veio com algemas de sua terra e queriam manter esse pobre homem no hospício da Praia Vermelha! Foi o próprio doutor Torres Homem que o tirou de lá e mandou-o para cá, a suas expensas, mas desnecessariamente, pois nada aceitei como pagamento. É um caso que me interessa, pelas peculiaridades clínicas. Estou convencido de que o que pode curá-lo é muito mais o acompanhamento em liberdade, e a atividade produtiva, do que o confinamento forçado. Dizem que padece de monomania. São bobagens! Fica de vez em quando um pouco agitado, tem alucinações, mas nunca agrediu ninguém, e mantém diálogos espirituosos comigo e com os enfermeiros. Por isso, decidi fazer uma experiência singular. Fui eu mesmo à sua cela, dei-lhe roupas, dinheiro, e o deixei sair. É claro que o segui discretamente o tempo todo, depois também o senhor, e por isso devo lhe pedir desculpas. Mas o que fez ele, antes de encontrá-lo, e veja só, pedir-lhe que aqui viesse? Passeou, foi ver o mar, tomou profundas golfadas de ar, parecia amar o vento e apreciar o tempo, foi a uma confeitaria, comeu sequilhos, perguntou se havia mate, que, parece-me, é uma esquisita tisana que tomam lá na terra dele. Diante da negativa, não se alterou, pediu chá, e o tomou com uma elegância como não a teria nem mesmo um lorde inglês. Depois foi à porta de um lupanar, onde ficou bastante tempo hesitando se entrava ou não. Falava sozinho, é verdade, mas sem incomodar ninguém. Afinal, entrou; mas saiu logo, nem sei se teve tempo de... o senhor sabe. Foi então que o encontrou, em Botafogo, e, confirmando minhas esperanças, perguntou-lhe como chegar aqui. Garanto que amanhã estará melhor, e assim deverei lhe agradecer por sua involuntária colaboração na alta que logo pretendo dar a ele, o que, espero, o ajudará em seu processo".

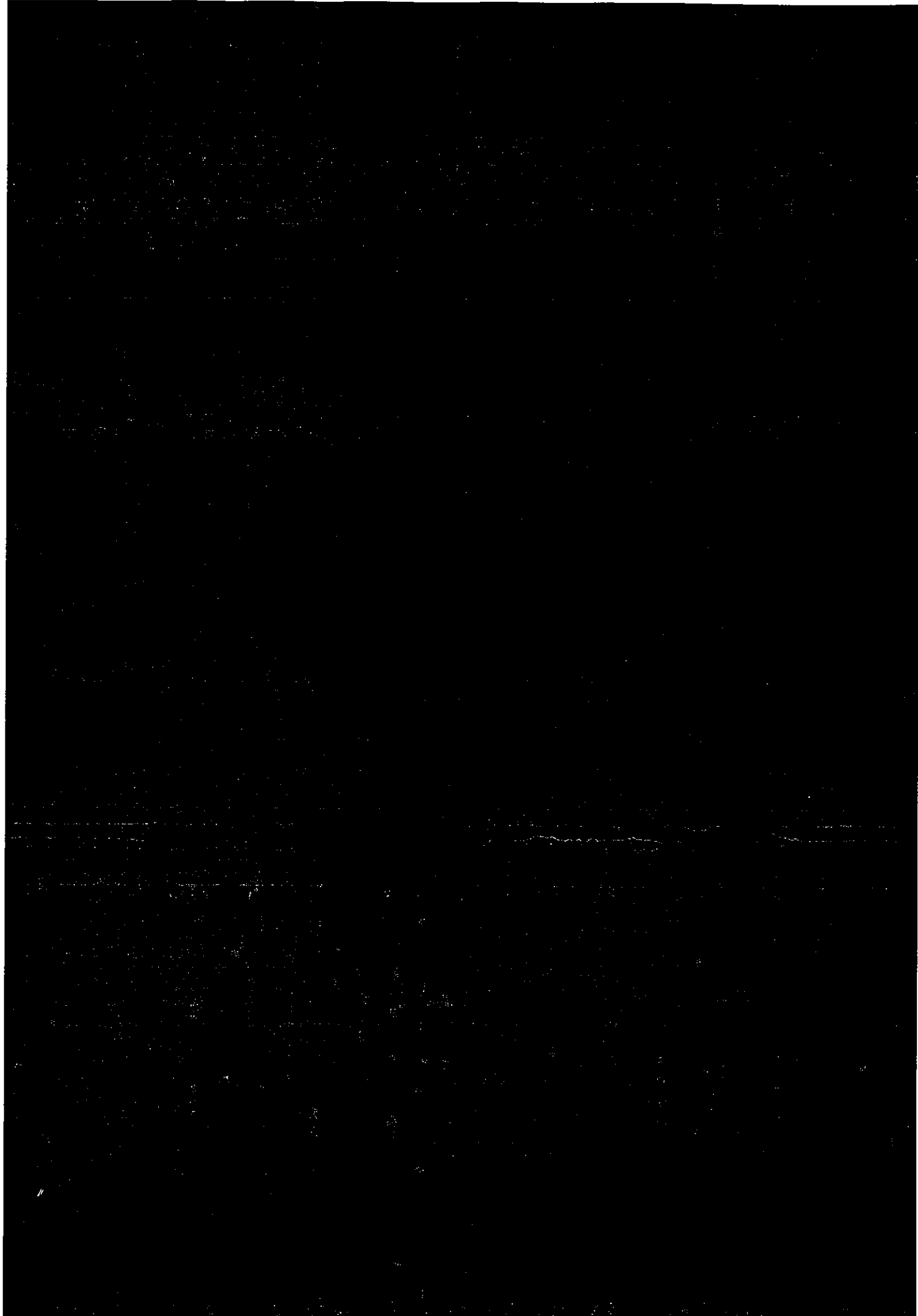
Despedimo-nos, e o médico gentilmente me ofereceu um carro para me levar até em casa. Embora já fosse começo de noite, agradeci, mas recusei a oferta. Decidi fazer a pé pelo menos parte do caminho, para melhor meditar sobre tão estranhos acontecimentos e nas peculiaridades da mente humana, de cujos mistérios, como sabes de sobejo, também padeço.

Nunca relatei este encontro a ninguém, e se o faço agora nesta carta a ti dirigida é

> porque a lembrança dele me tem obcecado, como disse lá no começo. É que finalmente tomei da pena para escrever um novo romance. E aquele homem está decididamente me inspirando na criação de meu personagem. Farei dele um mestre-escola, mas um mestre-escola de posses; também o farei vir da província, mas não daquela do sul, por necessidades de enredo. Será um, como direi, aluado. E lhe darei um nome, não o de Corpo-Santo, é claro, mas também esquisito: Rubião.

Como disse, aqui um rasgão interrompe o manuscrito que guardo em meu baú. Deviam se seguir despedidas de praxe e a assinatura, que se perdeu. O referido José, destinatário da carta, guardou-a entre seus papéis e pastas, que passaram por várias mãos e um dia adquiri num sebo.

Flávio Aguiar é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de *A comédia nacional no Teatro de José de Alencar* [Ática, 1984], *A palavra no purgatório*. Literatura e cultura nos anos 70 [Boitempo Editorial, 1997], *Antologia de comédia de costumes* [Martins Fontes, 2003], entre outros, e do romance *Anita* [Boitempo, 1999], com que ganhou o prêmio Jabuti em 2000.

6 RESENHAS

LINHA RETA E LINHA CURVA. EDIÇÃO CRÍTICA E GENÉTICA DE UM CONTO DE MACHADO DE ASSIS

Ana Cláudia Suriani da Silva. [Campinas: UNICAMP, 2003, 264 P.]

É bem vinda a edição crítica e genética do conto "Linha reta e linha curva" de Machado de Assis, que nos apresenta Ana Cláudia Suriani da Silva, resultado de sua dissertação de mestrado. Constitui, em verdade, dupla aventura: enfrentar um autor do porte de Machado nesse estágio de formação universitária e afinar seu instrumento crítico numa metodologia nova de abordagem do texto literário. Mas com certeza valeu a pena. Primeiramente, pelo material que deixa à disposição dos pesquisadores da obra de Machado, pois, além da edição do conto com o aparato crítico e genético formado pelo cotejo das três versões do núcleo temático (a comédia "As forcas caudinas", o texto saído em folhetim durante quatro números do *Jornal das Famílias* e o conto publicado em *Contos Fluminenses*), oferece-nos ainda o fac-símile e a transcrição diplomática do manuscrito da comédia. Segundo, pelas possibilidades de compreensão do processo criativo do autor abertas em função do enfoque escolhido, o que ela apresenta nos dois capítulos iniciais e constitui propriamente o resultado de sua pesquisa e reflexão.

Ler um texto literário a partir de novos parâmetros exige sempre que se prepare o terreno, identificando os fundamentos das leituras anteriores que se quer, senão simplesmente substituir, já que fazem parte da história da crítica, pelo menos compreender e redirecionar sob outras perspectivas mais afinadas com as preocupações e os instrumentos de análise contemporâneos. Ademais, os enfoques críticos em verdade jamais se excluem se entendermos que sua utilidade está não apenas em propor uma leitura compreensível do objeto, mas também em deixar registrados os fundamentos em que se baseiam, sejam como expressão de uma época, de uma tendência teórica ou de um crítico.

Embora reconheça a quantidade de estudos sobre Machado, a autora concentra sua revisão crítica na tradição estabelecida pela análise pioneira de Sílvio Romero (*Machado de Assis:* estudo comparativo de literatura brasileira, de 1897), cuja orientação, de "foco evolucionista, originário do positivismo", como sintetiza, teria sido a prática dominante para o conjunto das leituras posteriores das obras de Machado. Dessa constatação, tira algumas conclusões.

Uma delas é que, ao privilegiar a chamada segunda fase da produção machadiana, mais bem realizada esteticamente, tal orientação acabou por se constituir em critério de apreciação para as demais obras do autor. É bom lembrar que o viés estético tende a isolar o objeto nos pontos mais altos da escala de valor. Se esse tipo de postura tem respaldo em uma longa tradição, apresenta contudo o inconveniente de diminuir aquelas obras que fogem ao padrão dado pela fase madura do escritor, ignorando o quadro histórico em que foram produzidas, isto é, não apenas as condições em que o autor desenvolvia sua técnica, mas também o peso de fatores como os meios comunicativos, os hábitos da audiência, os gêneros em voga ou o conjunto das produções com que interagiram as obras de Machado, elementos relevantes para se determinar o lugar de cada uma delas na seqüência produtiva do autor bem como compreender o próprio processo de constituição daquelas obras que foram consideradas melhores. Ana Cláudia traça, por exemplo, o ambiente no qual Machado produziu suas primeiras obras:

> Era preciso preparar, para o novo discurso, o público, cujo repertório literário era composto basicamente de obras

estrangeiras e de produções nacionais que, ao se revestirem de cor local, estabelecerem a profundidade histórica da nação e criarem heróis "nacionais", incorporavam o discurso cuja dominação pretendiam contestar. [1, 23]

Se, nesse contexto, como nos lembra a pesquisadora, "era preciso preparar, para o novo discurso, o público" ou, como já dissera pouco antes, "o autor afinava o ouvido de seus leitores", a verdade é que também ajustava seus instrumentos de composição e os modos de adensar a trama das estórias bem como os tons e as formas narrativas que iriam torná-lo o autor que conhecemos e admiramos. Daí concluir que estudar o conto machadiano da primeira fase, entre os quais "Linha reta e linha curva", implica a tarefa de "reconhecê-lo na dinâmica do seu tempo, na qual se combinam aspectos da vida intelectual do escritor, o horizonte cultural em que a obra foi produzida, o leitor e a materialidade" [1, 23].
Esse enfoque que busca recuperar o trajeto histórico e genético da criação confere novo interesse a todas aquelas produções que de alguma forma não se enquadram no que Ana Cláudia chama de "estatuto de texto antológico" — como estágio final do processo criativo —, pois mostram questões práticas que o escritor teve de enfrentar em seu trabalho com os materiais, ou seja, as opções estilísticas, formais e de enredo mais adequadas a cada projeto de composição. Algumas delas instigam a formulação de reflexões interessantes sobre o aspecto processual da atividade criativa. Por exemplo, a transformação da peça em folhetim e deste em conto coloca não apenas a questão do trânsito entre gêneros diferentes — possibilidade que ao menos em tese sempre foi negada pelos clássicos —, mas também a própria concepção de texto enquanto objeto fechado e homogêneo cuja estrutura, estilo e significado se expliquem por si, independentemente de outras produções, literárias ou não, do autor ou de seu universo de conhecimento.
A percepção desses e de outros aspectos do fazer concreto do escritor só se torna possível quando realizamos um recorte em que as diversas fases do processo de sua construção possam ser cotejadas, deixando ver a capilaridade que elas mantêm entre si. O conhecimento das modificações operadas na obra substitui com vantagens a impossibilidade de entrar na mente do escritor para entender os motivos que o levam a elas. Aqui ressalta a importância da perspectiva genética para a compreensão do processo de escritura, permitindo traçar uma espécie de mapa arqueológico que mostra a dinâmica ou dialética do trabalho criativo no sentido em que cada fase de produção ou transformação da obra desperta a consciência para os pontos fracos dessa fase, mas traz também, ao escritor, as sugestões de como superá-los, e ao crítico ou leitor, o modo mais adequado de compreendê-los.
Como se pode imaginar, essas coisas têm muito a ver com as implicações históricas, estéticas e estilísticas do momento em que a obra é produzida e, naturalmente, como o escritor se coloca diante desse quadro. Com isso, o crítico já não precisa recorrer às antigas metáforas críticas como "inspiração", "talento", "gênio", "modelos", "fantasia", etc., que não mais dão conta de descrever o trabalho concreto dos escritores.
Essas são apenas algumas das razões para se ler com proveito o trabalho de Ana Cláudia. Mas com certeza muitas outras descobrirão os seus leitores.

Roberto de Oliveira Brandão é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, membro do Nú-

cleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG) e autor de *A tradição sempre nova* [Ática, 1976], *As figuras de linguagem* [Ática, 1989] e *Poética e poesia no Brasil (Colônia)* [Imprensa Oficial SP, 2001], entre outros.

MACHADO DE ASSIS, HISTORIADOR

Sidney Chalhoub. [São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 350 P.]

A crítica de um Machado de Assis absenteísta, indiferente às grandes questões sociais e políticas de que foi contemporâneo, entre elas, a Abolição e a República, correu paralela ao descaso com que era vista, até pouco tempo, a produção cronística do escritor. A raiz da acusação de alheamento a pesar sobre Machado é de longa data, podendo ter relação com o contexto brasileiro da segunda metade do século XIX. A ciência e aqueles que a praticavam, os "homens de ciência" da chamada geração de 1870, ganham prestígio considerável, na medida em que se vêem como os melhor capacitados para falar a respeito do Brasil, contribuindo para o país sair do atraso e ingressar no rol das nações civilizadas.

"Homem de ciência, é só de ciência, nada o consterna fora da ciência" (1882), vai dizer Machado de Assis por meio de Simão Bacamarte, médico alienista que pôs a cidade inteira de Itaguaí num hospício. Se não bastasse a pecha de nefelibatas com que eram vistos os "homens de letras", Machado de Assis ainda publica, em 1881, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que, por se desviar do cânone realista-naturalista então vigente nas letras nacionais, irá desconcertar críticos literários até os mais abalizados, como Capistrano de Abreu, a emitir questionamento que ficou famoso: "*Memórias póstumas* são um romance?".

Representativa desse contexto de valorização da ciência é a célebre polêmica entre Sílvio Romero e Machado de Assis, cujo ponto de partida foi o ensaio deste último sobre a "nova geração", publicado em 1879. No levantamento de autores surgidos na época, Machado criticava sobretudo o projeto de crítica literária e o didatismo da poesia de inspiração científica do escritor sergipano. A réplica de Silvio Romero foi o ensaio *Machado de Assis, estudo comparativo de literatura brasileira* (1897), em que comparadas, a partir de critério evolucionista e etnográfico, as obras de Tobias Barreto e Machado, a daquele era vista como superior à deste. Para além das disputas pessoais, a polêmica deixa transparecer o embate entre "homens de ciência", que se auto-identificavam a partir de postura intervencionista e atuante, e "homens de letras", que, na visão de autores como Romero, encontravam-se afastados das questões prementes de seu tempo.

Pode-se dizer que a crítica de um Machado absenteísta deixa de se sustentar quando a autoridade dos "homens de ciência" começou a ser questionada, e quando certas áreas da produção machadiana, no exemplo mencionado das crônicas, foram vistas não como obra menor, opinião de que participava o próprio Machado, que preferiu deixar ficar nos jornais em que foram publicadas as crônicas que escreveu, a fazer uma antologia com aquelas de sua preferência, na solicitação de Mário de Alencar. Decisivos para a mudança de imagem do escritor foram, entre outros, os livros de Brito Broca, *Machado de Assis e a política e outros estudos* (1957), Astrojildo Pereira, *Machado de Assis* (1959), e também, mais recentemente, a entrada em cena de brasilianistas, como John Gledson, autor de trabalhos exemplares, *Machado de Assis, ficção e história* (1986), reeditado em

2003, e *Machado de Assis, impostura e realismo* (1991), e de críticos procedentes das ciências sociais e da história, responsáveis alguns deles por estudos clássicos, como os de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* (1977), e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990), e agora este de Sidney Chalhoub, *Machado de Assis, historiador*, obra cujo título provocativo indicia inversão no estudo da obra machadiana.

A menção aos trabalhos de Gledson e Schwarz define a tradição crítica dentro da qual se insere a pesquisa de Chalhoub que, com o primeiro, participa da opinião de que Machado "comentou intensamente as transformações sociais e políticas de seu tempo" (p.18), para isso servindo-se da decifração e dissimulação. Como o segundo, pensa também que o romancista "expressa e analisa aspectos essenciais do funcionamento e reprodução das estruturas de autoridade e exploração vigentes no período" (p.17). O interlocutor mais direto do historiador, Roberto Schwarz, é de quem resgata o conceito de paternalismo, por meio do qual empreende fina análise de *Helena*, romance escrito em 1876, mas que evoca o clima vigente na década de 1850, entre as duas historicidades ocorrendo os debates políticos que vão culminar com a lei de 28 de setembro de 1871, depois conhecida como Lei do Ventre Livre.

Ao mesmo tempo que a história de Estácio e Helena é lida como expressão da hegemonia da classe senhorial-escravista, cuja crise o romancista vai vivenciar na década de 1870, Chalhoub identifica no romance de 1876 elementos que põem em xeque a definição convencional de paternalismo, como também a separação entre paternalismo e escravidão, conforme leitura de Schwarz. Pesquisas realizadas a respeito da escravidão por historiadores, como Thompson, Genovese e Rebecca Scott, mostraram que "a vigência de uma ideologia paternalista não significa a inexistência de solidariedades horizontais e, por conseguinte, de antagonismos sociais" (p. 47). Por isso, na visão de Chalhoub, a personagem Helena não apenas se curva às prerrogativas da classe senhorial-escravista, dentro da qual se situa como pessoa livre, embora dependente, mas usa de astúcia e dissimulação como forma de expressar sua autonomia.

Assim como Helena, uma plêiade de outras personagens machadianas, que se situam igualmente na esfera dos dominados, vai procurar cavar, em meio à apertada malha do poder senhorial, espaço para poder sobreviver na prática do "discurso político possível", que envolvia, segundo o historiador, "a capacidade de atingir objetivos importantes utilizando de forma criativa — e reforçando, ao menos aparentemente — os rituais associados à própria subordinação" (p. 64). Dentre os vários exemplos de personagens que se exercitam nesse tipo de discurso, está aquele em que Capitu lembra Bentinho de como José Dias conseguira convencer D. Glória a consentir que o filho fosse ao teatro pela primeira vez, com o argumento de que "o teatro era uma escola de costumes". Como observa Chalhoub, é possível que fosse o agregado quem tinha, de fato, desejo de ir ao teatro, mas para isso precisava arrumar um jeito de a boa viúva fazer aquilo que ele queria, pensando que era vontade dela.

Em sintonia com a crítica machadiana mais recente que vem pondo de lado a divisão da obra do bruxo do Cosme Velho em duas fases distintas e opostas, a romântica e a realista, o historiador propõe, em relação àquele que seria o livro-divisor de águas, leitura original e instigante: "Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis reescreveu *Helena*", com o ar-

gumento de que os anos que configuram a trajetória de Brás, entre 1849 e 1869, correspondem ao "período de hegemonia praticamente inconteste do paternalismo, da política de dominação assentada na imagem da inviolabilidade da vontade senhorial" (p. 73). Nem por isso a narrativa deixa de registrar oposições e resistências que provêm de Dona Plácida, a agregada que, como José Dias, aprendera a perseguir objetivos próprios, encontrando na adorada Virgília uma mestra sem par no exercício da "política cotidiana dos dependentes".

Enquanto *Memórias póstumas* é a reescritura de *Helena*, Chalhoub sugere que o mesmo acontece com *Dom Casmurro* em relação a *Iaiá Garcia*, pois que o romance de 1900 irá abordar as transformações sociais em torno das quais fora construído o de 1878. Apenas que, agora, os detentores das prerrogativas senhoriais, no caso, Bentinho, passam a desconfiar dos subordinados, descobrindo mentiras, traições e disfarces no comportamento dos que dependem de seus favores. A compreensão de que os romances e as personagens de Machado de Assis estão um dentro do outro, como a fruta dentro da casca, leva Chalhoub a fazer observações pertinentes, como esta:

> [...] resta a Dom Casmurro construir Bentinho como um Estácio levado ao paroxismo. Para completar o quadro, Capitu é edição revista e ampliada das astúcias de Helena — ou, mais rigorosamente, de Iaiá Garcia, que é versão desabrochada de Helena. [p. 85]

Ao modular o discurso da narrativa pelo discurso político dos dependentes, eivado de sinuosidades e duplos sentidos, a exigir do leitor atenção e paciência, se não quiser passar por "estácio" (sujeito tolo), Machado irá preferir a sugestão à evidência, opção estético-literária que está no centro da polêmica com Eça de Queirós, por conta do lançamento de *O primo Basílio* no Brasil, em 1878.

A interpretação de que o narrador dos romances machadianos está investido de historicidade permite a Sidney Chalhoub identificar no comportamento do "defunto autor" Brás Cubas repercussões dos acontecimentos políticos e sociais da década de 1870 (muito embora a personagem tenha morrido em 1869), anos de intensa mobilização abolicionista, e que vão pôr em risco o poder dos senhores de escravos. No propósito de manter privilégios até então usufruídos, Brás vai lançar mão de idéias cientificistas européias então em voga no Brasil, em particular o darwinismo social, largamente empregado na época para explicar a partir dos critérios de origem e reprodução as desigualdades sociais. O que acontecerá quando o narrador de *Memórias póstumas*, ao rever seu passado, tenta justificar o motivo pelo qual Eugênia, a "flor da moita" coxa, estava por isso incapacitada para o matrimônio e a maternidade.

Não apenas a obra de Machado de Assis está fincada na História, apresentando indícios irrefutáveis do processo histórico dos anos de 1870, relacionados à crise da classe senhorial-escravista, por conta da promulgação da Lei do Ventre Livre, de que dão mostra as pertinentes e instigantes análises de Chalhoub, mas o historiador defende também a tese de que o próprio Machado vivenciou essa experiência histórica, quando trabalhou como chefe da segunda seção da Diretoria da Agricultura do Ministério da Agricultura, de 1873 até o final de 1880, conforme vai expor na última parte do livro *Machado de Assis, historiador*.

Pode-se dizer que, aqui, neste "capítulo tradicional de História" (p.12), Chalhoub está no seu elemento,

lidando com desenvoltura com grande massa de documentos sobre os debates relacionados à aprovação e aplicação da lei de 1871. Comparada às três primeiras, esta parte do livro é de leitura mais pesada, muito embora o historiador saiba driblar o peso dos longos e maçantes relatórios ministeriais com a leveza da ironia, técnica que, empregada com habilidade, revela o leitor formado no trato com a ficção de Machado de Assis.

Assim como para alguns estudiosos da obra machadiana, o resultado do primeiro recenseamento geral, em 1872, que vai acusar a existência de uma população de 70% de analfabetos, pode ter influenciado a grande guinada que irá ocorrer com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na leitura de Hélio de Seixas Guimarães, em *Os leitores de Machado de* Assis (2004), Chalhoub aventa hipótese semelhante, mas em relação à experiência de Machado enquanto funcionário da Diretoria da Agricultura, onde lidava cotidianamente com a execução do fundo de emancipação dos escravos, criado pela lei de 1871, e cuja aplicação encontrava forte resistência entre os conselheiros do Império. Por seu lado, os "homens de letras", Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, colaboravam na manutenção desse clima de resistência com a criação de obras, respectivamente, *As vítimas-algozes* (1869), *O tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872), cujo propósito, na leitura do historiador, era mostrar que os escravos representavam uma ameaça para os senhores, ou então que a lei de 28 de setembro de 1871 fora responsável pelo desaparecimento do "paraíso senhorial" (p. 194).

Nesse cenário em que retórica parlamentar e literária davam-se as mãos para impedir, senão protelar ao máximo, que os senhores de escravos perdessem os bens a que tinham direito — o "elemento servil" —, Chalhoub identifica nas sociedades criadas por escravos libertos e seus descendentes, com o objetivo de promover a compra de seus membros "sujeitos" (isto é, ainda não alforriados), as vozes da resistência, aquela "solidariedade horizontal", a conviver com o paternalismo dos senhores de escravos.

Se dentre os méritos inquestionáveis de *Machado de Assis, historiador* está a refutação cabal do alheamento do escritor em relação à realidade político-social de seu tempo, para tanto a fatura do texto machadiano sendo interpretada como recriação ficcional dos acontecimentos históricos da década de 1870 — a crise da classe senhorial-escravista advinda com a promulgação da Lei do Ventre Livre —, contribuição não menor do livro de Sidney Chalhoub foi mostrar quão férteis podem ser os estudos (não apenas em relação à obra de Machado de Assis) que investigam a inter-relação literatura e história.

Silvia Maria Azevedo é professora no Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Assis. Autora de *O rei dos jagunços de Manuel Benício*: entre a ficção e a história [EDUSP, 2003] e organizadora de *Romances e novelas* [Landy, 2002].

UM DEFUNTO ESTRAMBÓTICO: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*.

Valentim Facioli. [São Paulo: Nankin Editorial, 2002, 168 P.]

Um defunto estrambótico saiu em uma época de franca renovação dos estudos sobre Machado de Assis. A pro-

posta do livro de Valentim Facioli apresenta-se num tom assumidamente didático, pois dedicado, *a priori*, a estudantes pouco iniciados no tema, particularmente aqueles que se deparam sem armas perante o "antilivro" machadiano — forma como Facioli se refere às *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Dividido em nove capítulos de extensões variadas, os mais densos parecem ser o terceiro ("Aspectos da narrativa", p. 56-92) e o consecutivo ("O narrador", p. 93-126), não por acaso, os dois mais extensos.

Após apresentar, nas primeiras trinta páginas, um painel abrangente das idéias vigentes no Brasil ("país então sem qualquer tradição de pensamento teórico", p. 16), destacando o papel da escravatura, sob a bênção do clero — que compactuava "amplamente com a prática escravista" (p. 21) —, as benesses do Império e a argumentação falaciosa dos grandes proprietários de terra e de seus escravos, Facioli alerta, no segundo capítulo, para o perigo do biografismo — critério que levou parte dos críticos a passar ao largo da inovação estética aportada por Machado em seu tempo.

Em "Aspectos da narrativa", tendo apontado as possíveis "fontes" do escritor, e relembrando ao leitor o enredo do romance e sua importância para o conjunto da obra ("o texto machadiano, a partir da década de 1870, constitui uma unidade produtiva", p. 46), Valentim introduz gradativamente as principais questões levantadas por diversos estudiosos machadianos (a volubilidade do narrador da elite — Schwarz; a filiação à sátira menipéia — Merquior; a ligação entre literatura e história — Gledson; a inovação de Machado frente à literatura brasileira da época — Candido; o olhar de uns e outros personagens, de acordo com a sua posição social — Bosi; a referência a Luciano de Samósata — Enylton Rego), deixando espaço para estudos mais recentes (as fontes francesas de Machado — Gilberto Passos; a constituição do público leitor à época de Machado - Hélio Guimarães; a crônica como laboratório do romancista — Dílson Cruz), citando também as colaborações de historiadores e sociólogos (Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Francisco de Oliveira e Luiz Felipe Alencastro), além de relembrar algumas das prováveis referências do escritor (Schopenhauer e Pascal; Shakespeare, Swift, Lesage; *A Bíblia* etc.).

O subcapítulo "Esse Brás Cubas: o nome" lega um amplo campo de investigação aos novos (e velhos) machadianos. As possibilidades de vincular o nome do narrador-personagem ao *Bras*il (e talvez a *Cuba*) são inúmeras e comprovam um dos caminhos por onde pode trilhar a nova crítica, apesar das ressalvas do próprio ensaísta quanto aos limites interpretativos baseados na motivação dos nomes.

O quarto capítulo ("O narrador") talvez seja o melhor dimensionado. Enfoca a inovação do romance para o próprio Machado e perante a literatura brasileira produzida no período. Facioli lembra que, lá, a relação entre autor e leitor sofreria uma guinada: ao "narrador pouco-confiável" corresponderia uma personagem dúplice e, também, um leitor não ocioso, mas crítico: apto a relativizar a eficácia no exercício de desmascaramento proposto pelo próprio narrador.

No subcapítulo "Ponto de vista da morte", Valentim apresenta uma das idéias mais originais: a de que Brás Cubas, "em busca de uma superioridade qualquer" (talvez a verdadeira razão para a sua idéia fixa), apesar de perder para a morte, vinga-se de sua condição de finado. Do mundo de lá, produz um autêntico livro-mortuário, com cheiro "de sepulcro", revivendo as delícias de

Brás Cubas: legítimo *bon vivant*, revisto sob a ótica de um Brás Cubas falecido — narrador nem por isso menos vivaz — e, por esse motivo mesmo, estrambótico.

Esclarecidos os conceitos de "ironia" e "paródia", e retomando a filiação do romance à "sátira menipéia", Facioli sugere outra tese produtiva: a de que o principal antagonista do narrador Brás Cubas seria o próprio Machado de Assis, mesmo porque o discurso do criador (autor) permite antever o desmascaramento *no* desmascaramento — supostamente articulado pelo narrador ao longo dos cento e sessenta capítulos, no romance.

Ao realismo ilustrado pelas experiências da personagem, presentificadas pelo narrador Brás Cubas, funde-se o caráter alegórico do livro: o canhestro processo "civilizatório" brasileiro, fora de tempo. Processo que combina desvairadamente modernidade e atraso, aplicando de um foco errôneo teorias do velho mundo a uma nação de raros leitores e, dentre esses, poucos realmente afeitos a teorizações.

Brás Cubas é "uma personagem muito rica, pretensamente moderna e ilustrada, e, contudo, beneficiária arrogante ainda que também humilhada da situação propiciada pela escravidão e pelas enormes desigualdades sociais" (p. 76).

Os sintomas relembrados por Valentim são trágicos: considerar o escravo como propriedade e desprezar o trabalho, como forma de justificar o ócio improdutivo — perversa marca de distinção social: "não há sequer sombra de 'contrato social', e o trabalho, desqualificado e sem salários, é tão-somente obrigação moral do pobre" (p. 127).

No caso muito particular do morto Brás, o tempo para pensar e recontar sua vida pretende evidenciar o seu desapego em relação ao dinheiro. Entretanto, Facioli lembra que é com o dinheiro herdado dos Cubas que Brás compra o amor de uma prostituta (Marcela); adquire "fumaças de fidalguia e nobreza" estudando por fetiche em Coimbra (desculpa para o tempo em que se dedicou a e se deliciou com as mulheres da Europa) e, entre outros poucos feitos, conquista um amigo de última hora, que lhe presta a derradeira homenagem, à beira da cova. É que "em toda a narrativa o dinheiro não desempenha nenhuma função propriamente moderna" (p. 90).

Em suma, *Um defunto estrambótico* reúne algumas inegáveis contribuições de Facioli, na releitura do romance: 1) *Memórias póstumas de Brás Cubas* inaugura na ficção machadiana a perspectiva narrativa baseada na ótica dos homens poderosos; 2) o romance reúne duas narrativas: a do narrador ("ponto de vista da morte") e a da personagem Brás Cubas (bem viva e revivida sob a pena do narrador); 3) o romance não encontra par na ficção machadiana (e na brasileira, de seu tempo) porque se aproveita esteticamente do tão relativo liberalismo brasileiro e da questionável manutenção da escravatura, como itens que servem em essência a reafirmar os privilégios do medalhão Brás — sorte de versão aprimorada de Janjão (do conto "Teoria do medalhão").

Brás, personagem, deve ser estudado a partir de seus comportamentos discrepantes, em relação à cínica confissão do narrador: "a psicologia e o comportamento de Brás Cubas revelam esse jogo disparatado, cuja regra é mutável, ou melhor, obedece a uma lógica, mas não a regras, de acordo com as conveniências dos dominantes" (p. 120).

Dito de outra forma, *Um defunto estrambótico* não só propõe que se leia o romance desconfiando do próprio

pacto suposto pelo narrador Brás Cubas. Trata-se de livro *antilivro*, escrito por um morto que revive, especializado em vida (mas vida morta, improdutiva). De fato, o estudo de Valentim comporta três roteiros de leitura: a referencial (que dá conta do contexto histórico e social brasileiro, à época de Machado e do tempo da narrativa: 1805-69); a crítico-teórica (que se concentra na inovação formal aportada pelo romance) e a impressionista (dado o tom marcadamente subjetivo que o próprio Facioli deixa transparecer na "Introdução" e em "À guisa de fecho").

Não se trata, exclusivamente, de um mero apanhado das contribuições mais relevantes sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mesmo porque, em meio às didáticas explicações sobre conceitos-chave, propostos pela crítica, Valentim inclui as suas próprias impressões e juízos de leitura.

De certo modo, o estudo responde a uma demanda de cunho pessoal (do próprio ensaísta), sem perder de vista a contribuição da chamada academia. Êxito duplo para o crítico e proveito do leitor: enfrentar outra vez os vários ângulos de leitura proporcionados pelo romance. Serve também como despretensioso mas seguro guia de leitura — não destinado apenas aos iniciantes no quesito "Machado", apesar da reafirmada modéstia com que Valentim Facioli abre e fecha seu livro.

Jean Pierre Chauvin é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, autor de *O Alienista*: a teoria dos contrastes em Machado de Assis [Reis Editorial, 2005].

A FORMAÇÃO DO NOME. DUAS INTERROGAÇÕES SOBRE MACHADO DE ASSIS.

Abel Barros Baptista. [São Paulo: Editora UNICAMP, 2003, 276 P.]

AUTOBIBLIOGRAFIAS. SOLICITAÇÃO DO LIVRO NA FICÇÃO DE MACHADO DE ASSIS.

Abel Barros Baptista. [São Paulo: Editora UNICAMP, 2003, 608 P.]

Com dois livros escritos sobre Machado de Assis (*A formação do nome* — Duas interrogações sobre Machado de Assis e *Autobibliografias* — Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis, ambos publicados em 2003 pela Editora da Unicamp), Abel Barros Baptista constrói um lugar singular na biblioteca da crítica machadiana. Seus extensos e rigorosos trabalhos criam um território crítico-geográfico próprio, que proporciona a liberdade necessária para se avançar na renovação da prática de leitura dos romances pertencentes à chamada segunda fase da produção ficcional do mais célebre romancista brasileiro dos oitocentos.[1]

Situado num contexto em que "os estudos brasileiros ocupam lugar modestíssimo",[2] o projeto crítico do professor de Literatura Brasileira da Universidade Nova de Lisboa tira partido da não-familiaridade do nome Machado de Assis no campo dos estudos literários de seu país, condição prévia para assegurar à obra do autor brasileiro identidade especial no acervo de literatura estrangeira em Portugal. Abre-se, em decorrência deste estatuto de exílio, uma vertente de acesso ao texto machadiano que foge deliberadamente dos caminhos previstos nos mapas desenhados pela tradição de estudiosos brasileiros e pela linhagem de pesquisadores estrangeiros do escritor.

Trata-se de um programa de estudos de longo curso

com base teórica definida através da filiação aos escritos de Jacques Derrida, que fornecem os conceitos fundamentais da análise empreendida nas páginas dos dois livros em pauta. No prefácio do primeiro livro, *A formação do nome* — Duas interrogações sobre Machado de Assis, anuncia-se que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* "exigem uma teoria do nome e da assinatura", categoria que, na concepção derridiana, tanto aponta para a idéia de origem, paternidade e responsabilidade quanto para um momento de despedida, quando autor e obra se separam irremediavelmente para que vingue apenas o nome, encerrando simultaneamente a morte e a sobrevivência do autor. A leitura de *Memórias póstumas*, empreendida neste primeiro trabalho, permite ao crítico afirmar que Machado de Assis fez do recurso ao autor suposto ou autor ficcional um traço distintivo de sua assinatura. A prática do suposto autor, que se estende a outros romances, aponta para "uma rede diferencial de assinaturas siamesas, a um tempo diferidas e simultâneas, discerníveis e inseparáveis — Machado e Brás Cubas, Machado e Dom Casmurro, Machado e conselheiro Aires —, em que o nome Machado é ao mesmo tempo o nome antes de outros nomes e um nome entre outros: autor de autores e autor entre autores".[3]

Em um dos escritos de Abel Barros Baptista, fruto de sua contínua atividade de colaboração em periódicos, encontramos uma deliciosa revelação sobre o encontro do crítico com a obra do escritor. Assíduo passante da rua Brás Cubas, nas Antas, na cidade do Porto, tem seu olhar atraído pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, expostas na vitrine da Livraria Bertrand, e resolve adquiri-las. No correr da leitura, descobre-se em meio a uma intrigante história de nomes apropriados, repetidos, fraudados. O episódio, que entrelaça "um episódio da vida com um distintivo do livro", será retomado, anos mais tarde, como ponto de partida para sucessivas leituras de livros de Machado de Assis, que decifram a charada inicial: "Dir-se-ia que, um dia, precisei escrever trezentas páginas para perceber por que comprei aquele livro em 1973: a confusão homonímica não era senão o apelo do nome para se libertar da confusão homonímica".[4]

Nas trezentas páginas aludidas, põe-se em marcha uma orientação de leitura, baseada na descrição apurada de processos intratextuais que inscrevem o nome de Machado na modernidade literária, fazendo sua literatura desprender-se das determinações ou estratégias nacionalistas. O propósito é "estudar a forma como se relacionou com seu nome e a sua assinatura enquanto nome e assinatura de romancista", produzindo obras cujo estatuto funda-se, primordialmente, na resistência interna ao mando da lei nacional. A opção é para Abel Barros Baptista mais que programática, política. Cria-se um corredor paralelo à tradição crítica brasileira que poderia arejar a recepção da literatura machadiana no ambiente português, onde nunca vicejou a lucidez já prenunciada na posição do escritor quando este pretende "separar a discussão e a reflexão sobre a literatura brasileira da discussão e reflexão sobre a literatura".[5]

No primeiro dos estudos sobre Machado de Assis, a análise minuciosa do ensaio "Notícia da atual literatura brasileira — Instinto de nacionalidade" distancia o texto seminal da reflexão crítica do autor das exegeses que preferem vê-lo como revisão do projeto nacionalista romântico e fazem vista cega aos negaceios do discurso machadiano em comprometer a literatura com a representação da nação. Longe de perceber o

texto como plataforma político-literária, Abel Barros Baptista concentra-se em explicitar as três recusas que acabariam determinando a poética ficcional do romancista: 1. recusa em transformar o projeto nacional em lei, ou seja, Machado não aceitaria esgotar o sentido da atividade literária nas exigências "autenticamente brasileiras" de um tempo presente "brasileiro"; 2. recusa radical de qualquer outra busca da nacionalidade como razão de ser e princípio de construção da literatura brasileira, ou seja, Machado redireciona a destinação da literatura brasileira para fora da distinção entre o nacional e o alheio, voltando-se em direção ao "pecúlio do espírito humano", expressão de outro ensaio, "A nova geração", para o qual confluem tanto os haveres dos antigos quanto os dos modernos; 3. recusa de situar e entender a literatura brasileira em ruptura com o passado literário europeu como condição para a fundação de uma tradição homogeneamente brasileira, ou seja, Machado já tomaria a liberdade de, tal como Borges, escolher seus precursores tomando uma decisão crítica a partir da qual recolhe "da tradição européia o que ela própria rejeitou ou rejeita, o que ficou à margem ou se situou contra a corrente dominante".

Está preparado o caminho para se redefinir o crucial conceito machadiano de "sentimento íntimo", deslocando-o da função de princípio de construção para ser entendido também como princípio de interpretação, afeito, portanto, à esfera da recepção literária. Assim posto, o "sentimento íntimo" apresenta-se no nervo onde se localiza a tensão na qual Machado de Assis inscreve seu nome. De um lado a recusa em confinar-se ao projeto nacional e, de outro, a disponibilidade de assinar o nome Machado como "garantia de compromisso com o projeto nacional". A ficção de autores concebida pelo escritor representa, segundo o crítico Abel Barros Baptista, a forma eficaz de superar este paradoxo entre negativa e adesão, lançando "o nome próprio numa errância sem destino determinado".[6]

Confirmando-se partidário da crença teórica segundo a qual a noção moderna de autor implica suspender qualquer convicção de que aí se abriga a origem e a unidade da obra, o crítico empreende mais um movimento de questionamento da tradição crítica machadiana. Os alvos, neste caso, são os expoentes da geração de intelectuais que, nos anos 1930, foram responsáveis por leituras fundamentais na história da recepção da literatura machadiana, entre eles Lúcia Miguel Pereira e Augusto Meyer. Embora reconheça que ali se processou uma mudança na imagem social do escritor e uma nova delimitação de sua estética literária, Abel Barros Baptista credita ao biografismo uma interdição fundamental, que impediu a possibilidade de se pensar a experimentação invulgar da ficção de autores que a literatura machadiana levou adiante. Quando se atribui ao pessimismo uma "garantia de legibilidade" das narrativas machadianas, estabelecendo-lhes um princípio de "unidade e explicação", fica encoberta a diversidade criativa de Machado encenada na ficção de autores que, segundo o ensaísta, "produz e reproduz a distância do autor de si a si mesmo".[7] De todo modo, mesmo considerando a fertilidade da vertente crítica derivada dos escritos de Augusto Meyer, que afirmam a importuna máscara de Brás Cubas sobre o rosto de Machado de Assis, o pesquisador defende a necessidade de ultrapassar a necessidade de "saber que(m) falamos quando falamos de Machado de Assis, para se deixar conduzir pela indecisão ou incerteza" de que existe uma resposta satisfatória para esta pergunta.

As análises de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de outros romances seguirão, portanto, o pressuposto da

desvinculação entre face e máscara, transitando para o entendimento da fabricação da autonomia do suposto autor, inteiramente derivada da singularidade de experiência posta em cena no romance, e "responsável por transportar a figura do autor para dentro da ficção sem o retirar totalmente do exterior da ficção".[8] Desatrela-se o suposto autor da figura do narrador para se descrever no conjunto do trabalho ficcional machadiano o intricado processo de atribuição de assinatura referido, inicialmente, nos romances *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*.

Para Abel Barros Baptista há uma inteligência excepcional no ato performativo da assinatura tal como concebido por Machado de Assis, quando se percebe que a busca de traços de Aires-personagem em Aires-autor é uma tarefa problemática, mesmo insuperável, que deverá apenas ser resolvida no "exterior da ficção", onde se instala o nome que já aparecera antes da ficção, o nome de Machado de Assis. Trata-se, portanto, de buscar a demarcação de fronteiras ficcionais e de deixar de lado o estabelecimento da verossimilhança do discurso romanesco. O que fica, de vez, abalado no amplo jogo de autores desencadeado nos romances é a estabilidade do autor efetivo, motivo predominante, como aponta o pesquisador, em ampla parcela da bibliografia crítica sobre Machado de Assis que se dedica a estudar o pessimismo como princípio de estabilidade e homogeneidade da obra.

A proposta de redirecionar o interesse crítico da obra de Machado de Assis, até então enunciada, encontra sua aplicação em modelar análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Descreve-se a "política machadiana do suposto autor"[9] conformada, entre outros aspectos, pela denúncia interna da vocação alegórica do romance, considerada uma pista falsa quando é utilizada apenas por aqueles leitores que procuram avançar sobre a recusa da narrativa romanesca em apresentar-se enquanto totalidade unificada, preferindo o modo disperso, fragmentado, dividido. Chega-se também à plena vigência do suposto autor pela desmontagem da autoridade do autobiógrafo que, propositadamente, situa a narrativa numa faixa de indecisão entre memória e ficção.

A remissão a um projeto autobiográfico do suposto autor implica o recorte do episódio do emplastro e a sua releitura cuidadosa, de modo a ultrapassar a visada estabelecida por Roberto Schwarz no sentido de pensar a sede de nomeada como motor da volubilidade do narrador, forma retórica que se desprende de práticas estabelecidas na sociedade brasileira. Diferentemente, sobressai na análise de Abel Barros Baptista a observação do tópico da sobrevivência do nome e do desaparecimento do portador do nome que o amor de nomeada comporta. Há no romance, segundo o crítico, um drama do nome, desde o projeto genealógico do pai de Brás Cubas, que falsifica a origem da família, e a "impossibilidade tanto de o prosseguir quanto de o recusar". Desta dupla impossibilidade surgiria "o desejo de ver o seu nome errar fora de si próprio", uma forma de desviar-se do propósito previsto e sempre fracassado de utilizar-se o nome como alavanca na obtenção de privilégios sociais. Segundo o pesquisador, prepara-se irremediavelmente a migração do nome para assinatura, porque o percurso biográfico de Brás Cubas parece ter sido destinado para se construir no momento autobiográfico, só podendo, entretanto, pretender o "estranho lugar em que o nome não pode permanecer fixo — a assinatura de um texto". A escolha do conceito de assinatura dirige-se, propositadamente, para o que Derrida denomina terceiro nível, em que não se

trata de designar um ato puramente consciente de um indivíduo, mas a possibilidade da própria escrita assinar-se, implicando a afirmação da alteridade (heterós) a partir do mesmo (autós).[10]

Aqui vai-se fechando o percurso analítico sobre o romance. A leitura da metáfora da "errata pensante", ao privilegiar a idéia de errância, distancia o texto das memórias de valores como veracidade e autenticidade, encaminhando a figuração do nome Brás Cubas ao domínio do aleatório, portanto submetido a "uma desfiguração irrecuperável". Sem ter sua vida igualada ao valor da experiência, tal como a comunicada pelo narrador benjaminiano, o memorialista Brás Cubas confina-se no território do livro ("a obra em si mesma é tudo"), onde se instala o legado de sua condição de homem moderno. Sem a garantia de um sentido a recuperar ou a construir e, a seguir, transmitir, o livro contém, como obra de defunto autor, a morte em seu poder de plantar a imortalidade.

Ainda será a metáfora da "errata pensante" o elemento nuclear da hipótese segundo a qual de *Memórias póstumas* a *Dom Casmurro* há, na ficção machadiana, um movimento de rasura permanente disposto a abalar a idéia de livro, já revista por Jacques Derrida como "totalidade natural, profundamente estranha ao sentido de escrita" e "proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escrita, contra a sua energia aforística e [...] contra a diferença em geral".[11] O subtítulo do segundo estudo crítico do pesquisador, *Autobibliografias*, apresentado como "A solicitação do livro na ficção de Machado de Assis", faz do conceito derridiano "solicitação" o guia para descrever as inúmeras ocorrências de um tremor, a errata, que é "um suplemento do livro, castiga o livro, mas fá-lo *aprés coup*, quando já é demasiado tarde para corrigir sem deixar marcas da correção e do erro".[12]

O impulso para selecionar e analisar "os procedimentos de correção de erros ou desvios, o movimento das decisões e das revogações que afetam o livro na linearidade e na totalidade e tendem a localizar-se em capítulos quase exclusivamente autobibliográficos", situa o trabalho do crítico num lugar de interdição violenta a qualquer esforço interpretativo que signifique catar sentido e texto.

Desde as primeiras páginas deste segundo estudo dos romances de Machado de Assis, em que se privilegia *Dom Casmurro*, instala-se, como princípio, a recusa em perceber no gênero romance uma forma de comunicação em que vigoram as condições básicas do diálogo: simetria e reciprocidade. Quando o romancista declina da responsabilidade da resposta, regressa-se "inevitavelmente ao próprio veículo e ao reconhecimento do território do veículo, ainda que através de percursos irredutíveis", que indicam o terreno da autobibliografia.

Entende-se, assim, por que Abel Barros Baptista procura delimitar seu lugar entre os admiradores de Machado de Assis através do antagonismo explícito aos críticos que tomam o estudo de Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro*, como obra inaugural da moderna interpretação de *Dom Casmurro*, e que partem do princípio de que a atividade principal do leitor é desmontar o logro que lhe prega o autor fictício para, desta forma, construir a possibilidade de se ter acesso às supostas intenções de Machado de Assis. Ao cunhar a denominação "paradigma do pé atrás" (ou da "leitura do desmascaramento, da charada ou da armadilha") e nela incluir nomes como os de Roberto Schwarz, Silviano Santiago e John Gledson, responsáveis por aprofundar o legado de Caldwell, o pesquisador procura escapar não só à

"linha de leitura que realça a crítica de Machado à sociedade brasileira sua contemporânea", mas também às páginas que condenam o escritor ao exercício de estratégias de dissimulação desta crítica, apresentando-se como vozes autorizadas a extrair dos livros "uma verdade decidível".

Tomando distância do paradigma intencionalista, Abel Barros Baptista, estrategicamente, revisita "momentos autobibliográficos" dos romances *Esaú e Jacó*, atribuindo novo valor à "Filosofia de um par de lunetas". Esvaziado da função signo da "esperança de decifração de um segredo", o par de lunetas, mencionado no capítulo XIII do citado romance, seria o instrumento que aponta para dentro da escrita, para se "ver melhor a natureza da sentenciosidade no interior da narrativa e o fenômeno da multiplicação de epígrafes dela decorrente", funcionando como suplemento esclarecedor, "meio alegórico de deslocar o segredo do enigma para a alegoria",[13] desviando o leitor do desafio de encontrar a solução de um enigma e apresentando-lhe, em troca, uma teia de possibilidades de leitura.

A análise de *Dom Casmurro* como "paradigma da ficção do livro na ficção de Machado de Assis" é apresentada nas cem páginas finais de *Autobibliografias*, e persegue a hipótese de que há no romance uma distância impossível de anular entre o autor suposto Dom Casmurro e Machado de Assis, porque há uma distância inicial entre Dom Casmurro e seu próprio livro, que o impede de responder por ele. Esta distância assenta-se sobre a impossibilidade de o primeiro livro ser veículo de uma fábula trágica, abrindo caminho para o novo livro *A história dos subúrbios*.

O estudo acompanha o processo através do qual configura-se, desde o início de *Dom Casmurro*, uma tensão entre o corpo do livro e o *lugar antes do livro*, de tal modo que "o livro afirma o autor presente, mas não funda nessa presença a autoridade de um programa prévio".[14] Assim, mais importante do que o livro é a "atividade de o ir escrevendo". Nesse estado, a assinatura passa a se configurar como impossibilidade e ganha relevo o título, que substitui o nome do autor. O pesquisador lança seu olhar sobre a ficção de Machado de Assis para indicar que, na simulação da presença permanente do autor, enfatiza-se a idéia de que "há um livro que se escreve sozinho, e que a ficção do livro no processo de se escrever mostra a luta do autor com o livro, do autor que escreve com o livro que se escreve".[15] Pontos críticos como a teoria da ópera, a casa como metáfora do arquivo, o panegírico como livro omisso e o meio do livro integram-se ao exame de prefácios, prólogos, preâmbulos, introduções, que constituem, estes sim, o ponto crítico especialmente considerado por Abel Barros Baptista em toda a pesquisa sobre a obra de Machado de Assis.

Ao concluir o estudo sobre *Dom Casmurro*, entre projeto e retrospecto, como também se move a escrita do romance que analisou, o ensaísta assegura-nos que a sua posição crítica, fiel ao glossário derridiano, esteve assentada no propósito de perceber o livro como "edificação e não como edifício". Selecionando como foco de análise a solicitação do livro, foi possível perceber a edificação em concomitância com o seu desmoronamento e, coerentemente, aceitar o princípio desconstrucionista, várias vezes citado no estudo, segundo o qual "o acesso à legibilidade de um texto pode manter intacta a ilegibilidade do segredo".[16]

Com lugar assegurado na grande biblioteca européia do romance moderno, inaugurada por *Dom Quixote*, de Cervantes, e onde estão, entre outros, títulos de

Fernando Pessoa, Flaubert, Mallarmé, Musil, Borges, Kundera, a obra de Machado de Assis tem, através da ampla investigação contida nos livros de Abel Barros Baptista, o seu patamar de excelência ainda uma vez confirmado, quando, na perspectiva desenvolvida pelo crítico, fica liberta de qualquer aprisionamento na origem nacional ou biográfica de seu autor, para oferecer-se como fascinante escrita do livro em dilacerado processo de autoconstrução.

Maria Helena Werneck é professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Autora do livro *O homem encadernado*. A escrita das biografias de Machado de Assis [EDUERJ, 1996].

Notas

1 Os livros de Abel Barros Baptista, mencionados nesta resenha pelas iniciais, são: CA — *Coligação de avulsos*. Ensaios de Crítica Literária. Lisboa: Cotovia, 2005; AFN — *A formação do nome*. Duas interrogações sobre Machado de Assis. São Paulo: Editora Unicamp, 2003; AIB — *A infelicidade pela bibliografia*. Crônicas. Braga, Portugal: Angelus Novus, 2001; A — *Autobibliografias*. Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

2 CA, p. 223.

3 AFN, p. 14.

4 AIB, p. 20.

5 AFN, p. 63.

6 AFN, p. 111.

7 AFN, p. 123.

8 AFN, p. 139.

9 AFN, p. 166.

10 NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. "Notas" de Literatura e Filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EdUFF, 1999, p. 306.

11 Apud A, p. 45.

12 A, p. 104.

13 A, p. 420.

14 A, p. 460.

15 A, p. 468.

16 A, p. 498.

THE POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRÁS CUBAS.
Machado de Assis. Trad. Gregory Rabassa.
[Nova York: Oxford University Press, 1999, 240 P.]

QUINCAS BORBA.
Machado de Assis. Trad. Gregory Rabassa.
[Nova York: Oxford University Press, 1999, 316 P.]

DOM CASMURRO.
Machado de Assis. Trad. John Gledson.
[Nova York: Oxford University Press, 1999, 286 P.]

ESAU AND JACOB.
Machado de Assis. Trad. Elizabeth Lowe.
[Nova York: Oxford University Press, 2000, 304 P.]

A MASTER ON THE PERIPHERY OF CAPITALISM: JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS.
Roberto Schwarz. Trad. e Introd. John Gledson.
[Durham: Duke University Press, 2001, 232 P.]

MACHADO DE ASSIS: REFLECTIONS ON A BRAZILIAN MASTER WRITER.
Richard Graham (Org.)
[Austin: University of Texas Press, 1999, 144 P.]

UM MESTRE ENTRE RUÍNAS

1. As obras de Joaquim Maria Machado de Assis são repletas de sabedoria melancólica ou de alguma coisa que se parece à sabedoria melancólica: ligeiramente cansada, ligeiramente amarga, altamente divertida. Piadas, fábulas, epigramas e analogias florescem tão profusamente em suas páginas que acabam por se tornar uma assinatura. Mas será que chegam a ser uma voz? E, nesse caso, voz de quem? Antonio Candido, o grande crítico brasileiro, apontou há muito tempo que, em Machado, "as mais desmedidas surpresas" surgem "na razão inversa de sua prosa elegante e discreta".[1] Assim, no romance *Quincas Borba*, uma pobre mulher está sentada, chorando, ao lado de seu casebre ainda em chamas. Um bêbado aproxima-se e pergunta se pode acender seu charuto nas labaredas. Não tardamos a deduzir a moral — a indiferença ao sofrimento alheio, a exploração da miséria dos outros — e nos damos por satisfeitos. Machado deduz essa moral também, ainda que mal se demore nela antes de passar a outra, bem mais inesperada. O bêbado, diz ele, demonstra respeito genuíno ao "princípio da propriedade — a ponto de não acender o charuto sem pedir licença à dona das ruínas". A piada é sobre a propriedade ou sobre o culto ao princípio?

Machado foi sem dúvida um "mestre", como quer o título de um dos livros de crítica resenhados aqui, um dos grandes escritores de todo o mundo. Mas um mistério paira sobre sua obra. Ou melhor, dois mistérios: um é brasileiro, o outro, internacional. O mistério brasileiro refere-se ao desenvolvimento de sua ficção mais longa. Machado escreveu nove romances, os quatro primeiros numa veia que ele mesmo chamou de "romântica" — Roberto Schwarz, renomado crítico brasileiro, considera-os "um conjunto de narrativas médias e provincianas". São eles: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Vêm em seguida cinco obras indiscutivelmente maiores, e o mistério está na diferença entre os dois conjuntos. Os cinco romances maduros são *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Creio que a fenda entre os dois tende a ser exagerada, e o último romance de Machado, por sutil e elegíaco que seja, é talvez tênue e lento demais para ser uma obra-prima. Aliás, não difere tanto dos primeiros em tom e estilo. Seja como for, há algo a ser decifrado.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 1839, no Rio de Janeiro, e morreu na mesma cidade em 1908. A mãe era portuguesa, o pai era um mulato brasileiro. A família era pobre e o menino não foi além da educação primária. Quando rapaz, Machado trabalhou como tipógrafo e jornalista. Escreveu poemas, peças, críticas, contos e romances e, ainda em vida, veio a ser estimadíssimo como escritor. Foi presidente da Academia Brasileira de Letras e tinha fama de ser extremamente afável, muito embora a prosa de seus romances mostre repetidamente que sua compaixão para com as aflições individuais não excluía uma indignação clarividente diante da cegueira e da desigualdade que grassavam na sociedade brasileira. Isso vale mesmo para as frases tão belamente equilibradas de um romance do início da carreira, *Helena*: "nunca achou ocasião de experimentar a própria têmpera. Se a achasse, mostraria que a tinha mediana" ou "o coronel Macedo tinha a particularidade de não ser coronel. Era major".

As primeiras explicações para o mistério brasileiro,

afirma John Gledson em sua introdução ao livro de Schwarz, concentravam-se em aspectos da vida de Machado (uma doença grave, a visão comprometida), no suposto pendor pessimista ou em influências literárias como *Tristram Shandy*. Mas a verdadeira questão, ao menos de início, é formal e interna. Como entender a súbita mudança de método, a passagem da graciosa narração em terceira pessoa aos extravagantes trejeitos modernistas, incluindo a cronologia emaranhada, o comentário reflexivo, as digressões, os narradores em primeira pessoa altamente inconfiáveis, as alusões proliferantes, as histórias omitidas ou interrompidas, as páginas cheias de pontos, os títulos idiossincráticos, as referências constantes ao caráter livresco dos livros e as apóstrofes provocativas a vários leitores imaginários, como na *Lolita* de Nabokov? Schwarz, cujo livro *Um mestre na periferia do capitalismo* foi publicado em português em 1990, não descarta uma explicação biográfica e afirma ponderadamente: "Talvez se pudesse imaginar que Machado havia completado a sua ascensão social, mas não alimentava ilusões a respeito, nem esquecia os vexames da situação anterior". Mas Schwarz concentra-se nas propriedades formais dos romances maduros — e indaga menos a origem que o sentido da mudança.

Contudo, para Schwarz como para o Lukács da *Teoria do romance*, a forma não é uma abstração e não se esquiva ao tempo e à história. Ela é: "a) uma regra de composição da narrativa, e b) a estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira". Para esse modelo, a literatura não apenas representa a história como conjunto de eventos singulares e cumulativos, mas também a habita e articula, falando a língua com que cada época dialoga consigo mesma. O lance de Machado é ao mesmo tempo estético e político, um modo de espreitar as classes dominantes sem parecer divergir delas, um modo de fazer — como diz Schwarz a certa altura — que se condenem por si sós, sem que saibam o que estão fazendo. De resto, para isso foram feitos os narradores inconfiáveis: há sempre uma condenação, ainda que nem sempre a condenação de uma classe inteira.

O livro de Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*, é dedicado exclusivamente ao romance inovador de Machado, as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nem tudo o que está dito aí vale para as obras seguintes, mas tudo o que se diz sobre o romance em pauta é convincente. Em seu contexto ficcional, as memórias são literalmente póstumas. Como ele mesmo anuncia num maravilhoso jogo de palavras, Brás Cubas não é um escritor que morreu ("um autor defunto"), mas um morto que deu para escrever ("um defunto autor"). Ele quer que acreditemos que sua situação o torna superior às trivialidades da vida cotidiana, e muitos leitores e críticos levaram-no a sério. Mas é evidente, como escreve Schwarz, que Brás Cubas é "tão mesquinho e perseguido por vaidades sociais quanto a mais lamentável de suas personagens [...]. A comédia está justamente nas paixões terrenas do vivíssimo defunto". Brás Cubas morto quer fazer com suas palavras o que bem entender, assim como imagina ter feito com sua vida o que bem entendesse. Ele reconta a infância de mimos, as dissipações de adulto e o fracasso em deixar qualquer marca sobre sua época como se tudo isso formasse uma narrativa de sucessos superlativos.

Mas é claro que o capricho extremado é uma forma de cativeiro, e esse é um romance fundado sobre o que Schwarz chama de "inadequação calculada das atitudes

do narrador ao material representado" — seria difícil imaginar uma descrição melhor de alguns dos textos mais assombrosos da modernidade, do *Dr. Fausto* de Thomas Mann à *Lolita* de Nabokov. No caso, "inadequação" significa menos "insuficiência" que "incompreensão", um lapso moral e psicológico. A perfeição da escrita reside na complexidade dos erros arremedados. Schwarz cita Benjamin, que descrevia Baudelaire como "um agente secreto — um agente da insatisfação secreta de sua classe com a própria dominação". Se Machado é um agente, Brás Cubas é sua fachada desavisada e complacente.

Um bom exemplo que suscita o melhor da crítica lúcida e veemente de Schwarz é a defesa cínica que Brás Cubas faz do cunhado Cotrim — uma defesa que representa a perdição para o acusado e o defensor. Há quem diga que Cotrim é um bárbaro:

> O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue: mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais.

O "único fato" parece mais que suficiente, e o ligeiro excesso de dureza ("o trato um pouco mais duro") é desmentido pelo sangue que escorre. A menção ao contrabando tenta transformar o crime em desculpa, e o argumento a respeito das relações sociais põe o pensamento liberal de ponta-cabeça. Schwarz nota que as verdades vexaminosas não são escamoteadas, apenas reinterpretadas. Isso equivale a uma "civilidade intra-elite, fazendo mostra do melhor da cultura contemporânea".

2. O que o livro de Schwarz não nos diz é por que o romance é tão engraçado quanto soturno. Nem sempre Brás Cubas é a mera fachada de Machado: muitas vezes ele é crítico e irônico por si só. O próprio Schwarz tem ouvido para o humor e examina várias vezes os efeitos cômicos e farsescos da obra. Mas sua tese é um tanto severa e inflexível, mesmo quando o assunto não é a escravidão. E se não formos cativados pela "comédia ideológica brasileira" em cena? Será que a única alternativa consiste em cair presa dos encantos narrativos de Brás Cubas, tornando-nos cúmplices de classe à distância? Schwarz preocupa-se com isso: "Machado se vale, com absoluta mestria, dos recursos ideológicos e literários mais prezados por sua vítima", gerando "uma semelhança entre a crítica feroz e a apologia, o que pode levar a confusão".

Com isso, chegamos ao segundo mistério, agora internacional. Os romances de Machado têm sido publicados em inglês e em outras línguas há uns cinqüenta anos. Não há quem o leia sem considerá-lo um mestre — mas quem o lê, quem já ouviu falar dele? Quando converso sobre Borges, tenho que pronunciar claramente o nome, mas não tenho que dizer quem ele é. Em 1990, apresentando uma nova tiragem da tradução que William L. Grossman fez em 1952 das *Memórias póstumas*, Susan Sontag se dizia "espantada ao ver que um escritor dessa grandeza ainda não ocupa o lugar que lhe cabe". Ela então concluía com eloqüência: "Amar este livro implica tornar-se menos provinciano quanto à literatura e às suas possibilidades". Será que nos tornamos

menos provincianos nestes últimos doze anos? Várias das antigas traduções ainda estão em catálogo, houve novas versões de pelo menos dois romances, e agora temos quatro novas traduções: *Memórias póstumas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*. São fluentes e firmes — mas as antigas, em sua maioria, também o eram. A série de Oxford é um pouco atravancada pelo comentário crítico, uma vez que cada volume tem uma introdução geral, uma introdução e um posfácio — formato que certamente trai algum nervosismo. Sempre há alguma coisa de perspicaz, mas é preciso abrir portas demais até se chegar a cada romance.

Na coletânea de ensaios organizada por Richard Graham, Gledson formula a pergunta espinhosa; ele se refere a *Dom Casmurro*, mas podemos ampliar seu âmbito para o conjunto da obra: "Será que estamos vendendo o romance errado?". Gledson quer dizer que nos esforçamos por promover o romance a obra-prima internacional, sem maior disposição para falar de seu contexto brasileiro. Creio que há alguma razão nisso — e concordo que Machado é um mestre por conta do ambiente e dos temas brasileiros, não apesar deles. Mas ainda precisamos saber em que consistem a mestria e a modernidade de Machado, por que seus romances são mais que documentos históricos, mais que os documentos oblíquos e sofisticados que Schwarz identifica. A meu ver, há um começo de resposta na hipótese de João Adolfo Hansen (recolhida na coletânea de Graham), para quem Machado construiu seu estilo a partir das "ruínas de um tempo morto", dos "resquícios arruinados de um mundo pré-moderno". Essa não é uma busca do tempo perdido, mas um memorial de sua perda, e mesmo o memorial pode ser ficção. Em seu ensaio sobre "O narrador", Walter Benjamin escreveu que um provérbio é "uma ruína no lugar de uma velha história", e poderíamos dizer que Machado escreveu provérbios narrativos irônicos, que sabem de seu próprio desamparo. Nada mais moderno que uma ruína dessas.

A situação configura-se mais claramente em *Dom Casmurro*, cujo narrador, Bento Santiago, tenta reconstruir a vida, mas alcança apenas o que ele mesmo reconhece como simulacro. Mora numa casa que é uma réplica da casa de sua infância, com direito a jardim, árvores e mobília, inclusive uns medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa. César e Augusto vão bem com as fantasias imperiais do século XIX brasileiro, mas Nero parece um pouco mais duvidoso, e Massinissa foi um rei da Numídia que envenenou a esposa a fim de salvá-la da desonra.

Bento não mata ninguém, mas pensa ele mesmo em tomar veneno e quase envenena o filho, enquanto cisma obsessivamente sobre a honra da esposa ou, mais precisamente, sobre a sua própria. Ele conta o amor de infância por Capitu, a filha do vizinho, e como conseguiu casar-se com ela apesar dos planos maternos de fazê-lo padre. O jovem casal tem tudo para viver feliz para sempre, até Bento chegar à conclusão de que a esposa mantém um caso com seu melhor amigo e de que o suposto filho não é de fato seu. O amigo morre; Bento começa a odiar o menino e exila Capitu na Europa, onde também ela morre. Bento tem casos amorosos, vive confortavelmente, mas acaba sozinho com suas memórias incertas na casa de imitação.

Bento é um narrador ainda mais inconfiável que Brás Cubas: mesmo que possa ser engraçado, ele é mais ansioso e ignorante. Mas o texto que ele escreve não é estritamente ambíguo, e sim indeterminado. Bento é suficientemente tolo e obnubilado para ser facilmente

traído, além de desconfiado e vaidoso o bastante para inventar o adultério da mulher a partir de nada. Está convencido de sua própria história:

> [...] uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...

Destino ou paranóia? Ou mero conto? Podemos aceitar a história de Bento, como fizeram os primeiros críticos, ou podemos rejeitá-la, como tendem a fazer os críticos modernos, mas não podemos fazer as duas coisas ao mesmo tempo, e Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. Ele nos faz lembrar que temos que tomar decisões a partir do que sabemos, o que raras vezes é o bastante. "A verossimilhança [...] é muita vez toda a verdade", diz Bento ao início de seu conto. Ele quer dizer que as aparências são muitas vezes tudo o que temos e que as coisas às vezes são o que parecem ser. Entretanto, uma vez que essa proposição vem de um homem que devastou várias vidas, inclusive a própria, com base em sua leitura dos olhos alheios e em pouco mais do que o que lhe parecia ser uma inegável semelhança entre o filho e o amigo, podemos chegar a uma conclusão diferente. Poderíamos dizer que cada um pode fazer o que bem entender com as aparências, na medida em que não tenha mais que elas. As aparências jamais desdizem o medo ou o desejo, elas simplesmente os confirmam — em aparência.

Em *Quincas Borba*, o provérbio que recorre é a expressão aparentemente simples "ao vencedor as batatas", que Schwarz tomou emprestado para título de seu estudo sobre os primeiros romances de Machado, publicado em 1977. Trata-se obviamente de uma versão burlesca de expressões como "quem ganha leva"; no contexto, sugere também a "sobrevivência dos mais aptos". A frase é cunhada pelo excêntrico filósofo Joaquim Borba dos Santos, que aparece tanto no romance que leva seu nome como nas *Memórias póstumas*. Quincas é fundador de uma doutrina que chama de "humanitismo", a qual ensina, entre outras coisas, que não há morte, apenas mudança e luta pela vida. Quincas narra uma fábula:

> Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. [...] Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas.

Isso é darwinismo social livre de culpa, o travesti machadiano das idéias modernas retrabalhadas pelo subdesenvolvimento. Estamos no melhor dos mundos possíveis, e Quincas repetidamente assevera que Pangloss não era o tolo que Voltaire supunha.

Quincas morre e deixa fortuna considerável para o amigo Rubião, que agora entende o humanitismo como nunca antes. "Ao vencedor as batatas", diz consigo, até que adota a expressão como mote mental. Não porque tenha lutado pelo dinheiro ou tenha feito algo para consegui-lo, exceto por alguns atos de gentileza em direta contradição com a teoria militante de Quin-

cas, mas simplesmente porque agora o dinheiro é seu. Não é que o vencedor fique com as batatas — o dono das batatas é que é o vencedor, não importa como as tenha conseguido. Machado comenta laconicamente: "Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão".

Ao fim do livro, Rubião gastou, emprestou ou perdeu todo o dinheiro que Quincas lhe deixara, ficando sozinho com o cachorro de Quincas Borba, que também atende pelo mesmo nome. Rubião não tem batatas, mas ainda adora a fórmula, que lhe serve de obscuro consolo. "Não se lembrava inteiramente da alegoria; mas a palavra deu-lhe o sentido vago da luta e da vitória." Rubião e o cachorro vagueiam pelas ruas chuvosas de uma cidade na província brasileira, ambos encharcados — mas o cão sem o consolo de uma frase de efeito. "Ao vencedor as batatas", grita Rubião. Pouco depois ele morre, vítima não da sociedade ou da natureza, mas da incapacidade generalizada de compreender que os provérbios e o mundo não caminham em pé de igualdade.

Em *Esaú e Jacó*, encontramos aquela que talvez seja a mais interessante dessas ruínas, uma alegoria tão transparente que parece excluir a interpretação alegórica. Pedro e Paulo são irmãos gêmeos, ambos apaixonados pela mesma mulher, Flora. Ela ama os dois, ou melhor, ela ama o par. Quando um deles se ausenta, ela sente que seu amor não é completo. Os irmãos supostamente brigam entre si desde o ventre da mãe, como Esaú e Jacó, e vêm mantendo a tradição desde então. Pedro é médico, Paulo é advogado; Pedro é monarquista, Paulo é republicano desde a infância — e possuem retratos de Luís XVI e Robespierre, respectivamente. Sua mãe gostaria que fizessem as pazes; Flora só quer vê-los juntos.

Essas mulheres são, digamos, a terra natal que não pode estar ao mesmo tempo à direita e à esquerda, não pode ao mesmo tempo ter e não ter um imperador. O imperador Pedro II abdicou em 1889, quando se proclamou a República brasileira. Esses acontecimentos comparecem no romance, e Pedro e Paulo, agora eleitos para a Câmara de Deputados, continuam a brigar. Sem ter como escolher entre eles, Flora morre como uma heroína vitoriana, de uma moléstia que não pode ser outra coisa senão seu dilema intratável. "Flora acabou como uma dessas tardes rápidas", diz o narrador. Junto ao leito de morte, os gêmeos prometem que não lutarão mais e quebram a promessa. Prometem o mesmo à mãe moribunda, mas também não cumprem. O que esperávamos? Que Esaú e Jacó reescrevessem sua história e partilhassem seus pratos de sopa?

Neste romance, a narrativa é menos volúvel [*flighty*], muito embora os capítulos ainda sejam curtos, encabeçados por títulos engenhosos, e haja piadas à beça. Mas uma ironia esquiva subsiste. O livro é cheio de casos proféticos e fatídicos, todos eles objeto de uma zombaria gentil, mas não integralmente desmentidos. Sabemos que Bento Santiago inventou a história de seu destino, por verdadeiro que este seja. Mas por que Pedro e Paulo não podem parar de brigar? Qual seria a natureza dessa necessidade? Num certo nível, a questão é descabida. "Necessidade" é apenas um outro nome para "Machado", uma vez que foi ele quem montou o enredo esquemático e insolúvel. Com alguns golpes de pena, poderia ter transformado os gêmeos ou obrigado Flora a escolher. Mas, com isso em mente, podemos olhar com outros olhos para o que ele de fato fez.

Machado montou uma alegoria óbvia demais para ser aceita em seus termos, rígida demais para não incluir uma troça da noção de alegoria, com toda a proliferante realidade política e psicológica que ela deixa de fora. Mas a alegoria não é falsa. Países e pessoas têm que escolher e muitas vezes não conseguem escolher, meramente embaralhando as alternativas e imaginando ter encontrado um centro qualquer. Isso é o que Flora não faz, preferindo morrer. Além disso, partidos políticos e grupos sociais prolongam suas lutas além de qualquer razão para lutar, pois muitas vezes a luta se tornou razão de viver, definição de suas essências. No *Memorial de Aires* (1908), Machado comenta de modo esquivo que "a reconciliação eterna, entre dois adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito". Ao armar a estrutura alegórica simultaneamente como destino (para as personagens) e como ficção (para o autor e o leitor), Machado convida-nos a pensar não apenas nas escolhas que fazemos, mas também sobre a própria possibilidade de escolha, sobre aqueles momentos em que, a despeito de todas as aparências de liberdade, não sabemos exatamente em que medida somos livres.

Schwarz cita Benjamin, que considera Baudelaire nosso contemporâneo (ou ao menos contemporâneo de Benjamin) porque as condições que ele havia explorado e dramatizado ainda não se foram. Eu diria que Machado é nosso contemporâneo porque suas preocupações ressurgem em todo lugar, como formações de nuvens ou protestos políticos, e porque não temos certeza sobre quem ele é. Suas obras são como aqueles "livros omissos" que Bento Santiago nos recomenda. Os provérbios e ruínas que acabo de evocar — o jogo de aparência e desejo, o mundo de contingências difusas — têm domicílio no Brasil de Machado, mas também topamos com eles em outros lugares e provavelmente não vamos parar de reencontrá-los. Não que o mundo não tenha mudado ou que os países não sejam diferentes entre si. Mas a mudança e a diferença têm formas históricas precisas, e Machado soube agarrá-las em movimento. "O tempo é um tecido invisível", diz seu narrador em *Esaú e Jacó*, "em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro." Como se vê, o nada de Machado não era pouca coisa.

Michael Wood é professor de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Princeton e tem livros publicados sobre Stendhal, Garcia Marquez, Nabokov e Kafka. Esta resenha foi publicada originalmente no *The New York Review of Books*, 18.7.2002; uma versão condensada foi reproduzida na *Folha de S.Paulo*, caderno *Mais!*, em 21.7.2002.

Tradução de **Samuel Titan Jr.**, professor de Teoria Literária na Universidade de São Paulo e tradutor, entre outros, dos *Três contos de Gustave Flaubert* [Cosac Naify, 2004].

Nota

1 CANDIDO, Antonio. *On literature and society* (org. e trad. Howard S. Becker). Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 106.